Paget Toynbee,
Dresden, Nov. 1884.

JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN DANTE-GESELLSCHAFT.

ZWEITER BAND.



Gest. v Jul Thaeter

DANTE'S BILDNISS
nach einer, Masaccio zugeschriebenen, Handzeichnung
der Münchner Sammlung

Gedr. v A Wetteroth in München

DANTE-G

LEIPZIG

F. A. BROCKHAUS



JAHRBUCH

DER

DEUTSCHEN

DANTE-GESELLSCHAFT.

ZWEITER BAND.

MIT DANTE'S BILDNISS NACH EINER ALTEN HANDZEICHNUNG.

LEIPZIG:

F. A. BROCKHAUS.

1869.

Inhalt.

Zum Titelbilde.

Von

Professor **Ernst Förster** in München.

Nach allem, was über die Zeichnung — das Bildniss Dante's, — im hiesigen Kupferstich-Cabinet zu erfahren war, stammt sie aus England, ohne dass man eine Gewissheit hat, welcher Sammlung sie früher angehörte. Im Katalog ist sie mit dem Namen Masaccio's bezeichnet.

Obschon es sehr schwer ist, nach Zeichnungen den Meister mit Sicherheit zu bestimmen, so glaube ich doch, dass man dieser Zeichnung gegenüber einige Punkte positiv und negativ feststellen kann. Zunächst halte ich sie unbedingt für eine Originalzeichnung und zwar aus dem 15. Jahrhundert, und von florentinischer Hand; denn nur in Florenz war man so in die natürlichen Formen eingedrungen und gab sie mit einer so strengen, beinahe trocknen Zeichnung wieder. Der Annahme, dass Masaccio ihr Urheber sei, kann ich nicht beistimmen, weil dieser Künstler, der erste, der nach den Giottisten die Natur wieder mit eigenen Augen ansah, Züge und Formen doch noch immer allgemein hielt und nur erst den Weg anbahnte zum tiefern Eindringen in die Wirklichkeit. Diesen hatte unter seiner Leitung zunächst Filippino gefunden und ich würde — namentlich in Erinnerung an das Verhör des heil. Petrus vor Nero in der Capelle Brancacci in S. Carmine zu Florenz — nicht anstehen, ihm die Zeichnung zuzuschreiben, wenn die äusserst fein gefühlte Wiedergabe der Formen, und namentlich die geradezu lebendigen Linien des Profils mich nicht nach einer noch höhern Stelle wiesen. Eine gleich klare Erkenntniss der Natur (der

Knochenbildung und Musculatur) und eine gleich vollkommene Auffassung der individuellen Züge eines Charakters, hatte im 15. Jahrhundert in Florenz nur Domenico Ghirlandajo. Ihn betrachte ich deshalb als den Urheber dieser Zeichnung.

Wie sie entstanden, zu welchem Zweck sie gefertigt worden — dafür habe ich keinen Anhaltpunkt. Sie ist kein Ideal-Bildniss, nicht ersonnen, das sieht man deutlich. Offenbar ist sie nach der Todtenmaske gemacht; denn im 14. Jahrhundert gab es weder in Florenz, noch sonst auf Erden eine Hand, die die Züge der Natur so hätte abschreiben können. Der grösste Künstler unter Dante's Zeitgenossen, Giotto, hat sich in dem bekannten Profil im Bargello in den allgemeinsten Zügen und Linien gehalten.

Ein Gemälde freilich von Domenico Ghirlandajo, für welches Dante's Kopf gezeichnet sein könnte, ist mir nicht bekannt, so dass der Künstler die Zeichnung nur als Studium, oder aus Verehrung des Dichters für sich gemacht haben mag. Es war übrigens im 15. Jahrhundert, namentlich bei den Florentinern, allgemein üblich, ja zur Leidenschaft geworden, historische oder biblische Darstellungen mit Bildnissen aller Zeiten auszustatten, so dass es immer möglich ist, unserm Dante noch einmal irgendwo in irgend einem allegorischen Festzug, oder einem Jüngsten Gericht, oder einer Darstellung des Himmels aus dem 15. Jahrhundert zu begegnen.

Die Zeichnung, die hier in Verkleinerung wiedergegeben ist, hat ungefähr halbe Lebensgrösse und ist mit dem Pinsel in chinesischer Tusche mit Strichelchen und stellenweis mit breiten Tintenlagen ausgeführt.

A Carlo Witte.

Eccovi il mio Commento al Canto XIII dell' *Inferno* di Dante, e se vi parrà meritevole di dargli luogo negli Annali Danteschi, mi consolerò d' aver sodisfatto al vostro sì cortese desiderio. La via da me seguitata, è sempre la stessa; nè certo me ne allontanerò più, perchè vedo, che Dante corrisponde a chi lo interroga per solo amore del vero. Voi ben vel sapete; e cel dimostrate ognora ne' vostri Libri, onde si cresce luce e onore agli studiosi del sommo Poeta e Maestro delle genti civili. Durate nella gloriosa impresa, e non vi mancherà mai la stima riconoscente di quanti hanno in pregio la critica più assennata e la dottrina che s' avviva dalla bontà dell' ingegno e del cuore. Rammentatemi ai nostri sì rispettabili colleghi che pur si ricreano nel nome di Dante, e vivete felice.

Firenze, 22. Aprile 1868.

Giambattista Giuliani.

Dante spiegato con Dante.

Inferno, Canto XIII,

Commentato da

Giambattista Giuliani,

Espositore della *Divina Commedia* nell' Istituto di Studi Superiori in Firenze.

Prima di cominciare l' esposizione di questo Canto che è uno dei più notabili della Divina Commedia, mi bisogna assicurare l' interpretazione di due altre Terzine che vi si riferiscono strettamente. E tanto più mi credo in obbligo di ciò fare, perchè mi sembra che si dilunghino dal vero quelli che più si occuparono di spiegarle in alcun luogo speciale. Le terzine son queste:

Puote uomo avere in sè man violenta
E ne' suoi beni: e però nel secondo
Giron convien che senza pro si penta
Qualunque priva sè del vostro mondo,
Biscazza, e *froda* la sua facultade
E piange là dov' esser dee giocondo.

Inf. XI, 40.

V. 40. *Puote uomo avere in sè man violenta*, privandosi *del mortal mondo* (v. 43. Par. XXI, 97), od usarla *ne' suoi beni*, giuocandoseli nelle *bische* (v. 44), o con *inganno rubandoli* a sè stesso, e *piangendo* e attristandosi pauroso e sollecito nel custodirli, quando *per bene usarli* poteva essere *giocondo*. Con ciò vengono indicati non pure i *dissipatori* della propria *facultà*, ma eziandio quelli che nell' *eccesso d'avarizia*, gelosi la

custodirono in proprio danno, ne *frodarono* l' uso, *falsi animali* che furono *a sè* ed altrui *crudi* (Canz. "*Doglia mi reca nello core ardire*": st. 4). I *prodighi* e gli *avari*, già li trovammo congiunti nella pena e rinfacciarsi a vicenda la loro colpa, gli uni in *mal dare* e gli altri in *mal tenere* (Inf. VI, 57), come quelli che vivendo fra noi *nullo spendio fecero con misura.* Or come dunque dovrebbero qui riconoscersi soltanto i *prodighi eccessivi* e non gli *avari?* E sì, dobbiamo crederli *bestiali* del pari; e perciò insieme puniti anche nella *Città di Dite*, per avere appunto usata *violenza* ne' propri beni, dissipandoli in giuoco o negandosene l'uso con proprio danno e tormento. Ond' è che sono fermissimo nel credere, che la volgata *fonde sua facoltade* debba dar luogo a *froda la sua facultade*, come porta il cod. Laurenziano 31, *plut.* XI[1]). Quest' è senza manco la *vera lezione*, che riscontrata in parecchi codici dagli Accademici della Crusca, la screditarono rimettendola in margine del loro testo. Ma posto pure, che un solo codice porti *froda* invece di *fonde*, non dubito di concedergli piena fede, se già altri non voglia obbligarmi di negarla all' espressa ragione di Dante.

E vaglia il vero: il *cieco avaro disfatto*, per accumulare che faccia, non si *quieta* mai, e dalle sue raccolte *dovizie* riceve *maggior cura* e molestia. *Seguitando avere*, egli *più fugge pace* e tanto *la cieca mente* gl' impedisce di scorgere *il suo folle volere*, che giugne a segno di lasciar *perdere* a sè quel pane *che non si perde al cane.* E come *con dismisura ha ragunato* il suo avere, così *con dismisura lo distringe;* ed ecco che ei si *priva* de' suoi stessi beni, e se ne fa anzi un assiduo cruccio, attristandosi e piangendo, quando coll' usarne per lecita maniera potrebbe vivere vita gioconda. Leggasi tutta la su allegata Canzone e il Commento all' altra "*Le dolci rime d' amor ch' io solia*" (Conv. IV, 12), e ben di leggeri ci persua-

---

[1]) Si aggiunga l' autorità del cod. Roscoe riscontrato dal Foscolo.

deremo, che Dante dovette certo porre tra i *violenti* contro i propri beni i *ciechi avari*, folli nel loro volere, e affannati nell' ingannare sè stessi, trattenendosi per *cieca cupidigia* dall' usare a *lieta virtù* le adunate ricchezze, e volgendole piuttosto in occupazione assiduamente tormentosa. Il che concorda appieno con le sentenze della Scrittura: *Qui amat divitias, fructum non capiet ex eis — Divitiae conservatae in damnum domini sui. .... Nec stultus recogitat dicens: cui laboro et fraudo animam meam bonis — Melius est pugillus cum requie, quam plena utraque manus cum labore et afflictione animi:* Ecclesiastae v, 11, 15. iv, 5. Donde si pare a qual fonte l' Allighieri attingesse la voce *frodare* per attribuirla agli *avari* ingannatori, se non d' altrui, di sè medesimi. Ed a sicura conferma di quanto s' accenna, giovi pur di ridurci a mente che le ricchezze, *false traditrici sempre, promettono, in certo numero adunate, rendere il raunatore pieno d' ogni appagamento; e con questa promessione conducono l' umana volontà in vizio d' avarizia* (Conv. iv, 12): *Esse in luogo di saziamento e refrigerio, danno sete di* petto *febricitante intollerabile, e in loco di bastanza, recano nuovo termine, cioè maggior quantità a desiderio; e con questo paura e sollecitudine grande sopra l' acquisto* (iv.). Veramente per costoro, *stolti e viziosi*, dice Salomone nell' Ecclesiaste: "*E un' altra infermità pessima vidi sotto 'l sole; cioè ricchezze conservate* in male *del loro Signore* (iv. v, 12)."

Veduto or dunque che fuori della *Città del Fuoco* son puniti soltanto gl' *incontinenti* nell' uso del proprio avere, e che i *bestiali o viziosi* nel pervertirne l' uso debbono ritrovarsi entro *Dite*, se quivi già ci si fanno conoscere i *biscajuoli o dissipatori* giuocandosi il proprio avere, ragion vuole che vi s' accompagnassero anco i *ciechi o folli* avaracci, crudi insin a negare il *pane a sè stessi* e trasmutare in loro danno, anzichè usufruttuare a buon modo le dismisurate ricchezze. Ed io per ciò affermo, che quel Rocco de' Mozzi o Lotto degli Agli o chi altri possa mai essere colui

che fece *gibetto a sè delle proprie case* (Inf. XIII, 151), sia stato non già un dissipatore che, per fuggir povertà, siasi *impiccato* al tetto d' una sua casa, ma che fosse anzi un sì *vizioso* avaro, che a ciò siasi indotto per disperata paura e dopo essersi consumato a morte intorno alla sua mal vagheggiata e nascosa ricchezza. I tesori che sono a mano dell' avaro, *sono in più basso luogo che non è la terra là ove il tesoro è nascoso* (Conv. I, 9). E si noti che gli *scialacquatori* non furono dal Poeta trasmutati in *pianta silvestra*, ma fatti apparire *nudi e graffiati* (Inf. XIII, 116); laddove quel suicida per disperazione nel tener *nascosto* e forse d' aver perduto miseramente il suo tesoro, venne condannato a trasformarsi in un *tristo cespuglio* (Inf. XIII, 142). Certo adunque (e l'importanza della cosa mi scusi se il ripeto) in quelle indefinite parole egli, il nostro Autore, non volle indicare altro, che un infelicissimo *avaro*, pubblicamente conosciuto per il suo vituperevole vizio e forsanco impiccatosi al tetto della propria casa per la disperazione d' aver a custodire, se pur già non l' ebbe perdute, le ricchezze di cui s' era fatto un idolo con servitù intollerabile. Di costui Dante tacque il nome, perciocchè dice il Boccaccio, *in que' tempi, quasi come una maledizione mandata da Dio, più se ne impiccarono.* Ma gli è troppo meglio interpretare il *fece a sè giubbetto delle proprie case* per *fece a sè croce o tormento del proprio avere,* essendo ciò in corrispondenza a quanto abbiamo su ragionato e perchè *giubbetto* o *gibetto* ricevette già questa significazione. E la Crusca allega un antico testo dove s' accenna il *giubbetto della penitenza* a indicarne le afflizioni o la croce.

Di cosiffatti avaracci, *frodatori* del tesoreggiato avere e capitati a male per loro cieca cupidigia, dovettero esservene stati parecchi in Firenze, più volte rimproverata d' avarizia dal magnanimo e sdegnoso Poeta. E forse tra quella mala genía ve n' ebbe uno soprattutti peggiore, il cui nome vi girava perciò in infamia, nè era d' uopo di recarne più precisa notizia. Nè

poi si creda, che simili violenti con *frode* ne' propri beni, tanto che li *sottrassero* a sè stessi, avessero piuttosto ad essere dannati tra i *frodolenti*, giacchè questa maniera di *frode* è un *falso inganno* che l' uomo fa a sè stesso, benchè intanto ei si tolga l' uso delle sue sostanze, ponendosi come sovr' esse a celarle e trattenerle con mano violenta. E non faccia caso poi di veder al luogo ora sposto usata la particella *e*, anzichè la disgiuntiva *o*, poichè anco quella prende talvolta un siffatto valore, e trova pur riscontro nelle parole precedenti ove sono accennati i *guastatori* e *predoni* (v. 38, 54) che parrebbe a un tratto che dovessero appartenere a una stessa *schiera*, quando per effetto ne sono distinti. Ad ogni modo, e per qualsiasi verso si voglia prendere la cosa e far ragione dei concetti e della dottrina di Dante e del criterio ch' egli tenne nello scompartire la varia condizione de' violenti *in sè e nel proprio avere*, non possiamo a meno di ravvisare fra essi e ammettere puranco quella pessima generazione di avari, *ciechi* e *stolti* a segno, da *frodare* a sè stessi, quasi sottraendosela con inganno, la loro tanto idolatrata sostanza. E si osservi ben anco, che quello sciaurato, che il Poeta volle rappresentarci come abominevole per bestialità o *vizio* d' avarizia, la rinfaccia a Firenze, ond' era nato, dandole biasimo perchè essa cangiò nel *Battista* il *primo padrone* che si fu Marte (Inf. XIII, 134). Il che ove si riguardi più in là della superficie della lettera, gli è quasi l' avesse rimproverata d' essersi disviata dal suo *idolo* antico, uno degli *dei falsi e bugiardi* (Inf. I, 72) per farsi idolo della *lega suggellata del Battista* (Inf. XXX, 74. Par. IX, 130), esercitandosi con *dismisurata* avarizia nelle opere civili. Rimprovero è questo, che pare assai più convenevole sulle labbra d' uno smodato *avaro*, che non d' un *distruggitore* delle sue cose. Aggiungasi a tutto ciò che, al modo stesso con cui i *prodighi* vennero già posti con gli *avari* per addoppiarsi con vicendevoli insulti il loro tormento (Inf. VII, 28, 33), noi or qui rincontriamo

gli *scialacquatori* correre a danno nascondendosi nel *cespuglio* degli *avaracci*, che le tesoreggiate sostanze mal tennero *nascoste*, sin a dover per esse abbandonarsi ad una misera morte, quando avrebbero potuto volgerle a strumento di bene con giocondità della vita. —

Canto XIII.

Non era ancor di là Nesso arrivato,
Quando noi ci mettemmo per un bosco,
Che da nessun sentiero era segnato.
Non frondi verdi, ma di color fosco,
Non rami schietti, ma nodosi e involti,
Non pomi v' eran, ma stecchi con tosco:
Non han sì aspri sterpi nè si folti
Quelle fiere selvaggie che in odio hanno
Fra Cecina e Corneto i luoghi colti.
Quivi le brutte Arpie lor nido fanno
Che cacciâr delle Strofade i Troiani
Con tristo annunzio di futuro danno.
Ale hanno late, e colli e visi umani,
Piè con artigli e pennuto il gran ventre:
Fanno lamenti in su gli alberi strani.

v. 1. *Non* avea Nesso ancor finito di *ripassare* il *guado* del bulicame (Inf. XII, 138), allorchè noi entrammo (v. 16) per un bosco, *dove d' alcun sentiero vestigio non si vedeva* (Conv. IV, 7); tanto *selvaggia* era quella *selva!*

4. Non v' erano quivi *frondi verdi*, ma di *color fosco* per il *sangue* che in esse come di *vena in vena* rifluiva (v. 131, 140), non *rami schietti*, come di *giunco* (Purg. I, 95), ma tutti pieni di *nodi* e *intrecciati* (per essere *aspri* e *folti*: v. 7), *non* dolci *pomi* v' erano, ma *venenosi sterpi* (Purg. XIV, 95). È una pittura questa, cui non mancano le tinte, che v' annunziano la scuola del Tintoretto e del Tiziano.

7. *Non hanno* a loro nido sì spinosi *bronchi* (v. 26) nè sì *folti* quelle fiere *selvaggie*, che nella Maremma tra il fiume *Cecina* di Toscana e l'antico castello di *Corneto* fuggono i *luoghi* coltivati. Troppo più *aspri* e *folti* pruni erano quivi (nella *do-*

lorosa selva) che non li ritrovano nelle boscaglie di quella maremma le fiere, che più cercano le *selve* e i luoghi *senza cultura* (Inf. xx, 84).

E tra que' bronchi *fanno lor nido*, vi dimorano, *le brutte Arpie*, che cacciarono delle isole *Strofadi* i Trojani, tristamente *annunziando* loro il *danno* che poi avrebbero dovuto sostenere. "*Ibitis Italiam, portusque intrare licebit; Sed non ante datam cingetis mœnibus urbem, Quam vos dira fames, nostræque iniuria cædis Ambesas subigat malis absumere mensas*" (Aen. III, 254). Questa malaugurata predizione venne fatta ad Enea da Celeno, una delle Arpie abitatrici di quelle isole del mare Jonio; le quali solevano essere chiamate *Plote* o *rigiranti*, ed ebbero già perciò nome di *Strofadi*, mutato oggidì in quello di Strivali.

13. Quelle *brutte arpie* hanno *ali late* (larghe) etc. *Fanno lamenti in su gli alberi strani*, *diversi* da ogni altra pianta, per essere quelle *piante silvestri* come un *germoglio* delle anime feroci che si *divelsero* dal proprio corpo (v. 97—100). A ciò non fece avvertenza il Biagioli, il quale si persuase di dover riferire l' aggiunto *strani*, anzichè ad *alberi*, a *lamenti*, non riflettendo neppure che ivi *fanno* significa *cagionano*, in quantochè son esse le arpie che *pascendo delle foglie* di quegli *alberi strani*, *Fanno dolore ed al dolor finestra* (v. 102). Tutti i commentatori, qual più qual meno, si brigano di persuaderci, che Dante è il migliore commentatore di sè stesso, ma non di rado lo dimenticano, sedotti forse dall' ingannevole e ambizioso piacere delle proprie invenzioni.

Lato per *largo* è usato anche in prosa dal volgarizzatore dell' *Agricoltura* di Pier Crescenzio: *certi meli sono lati e certi tondi* (l. v, c. 12). E più oltre ivi (c. 13) si adopera pur la voce *meli* nella stessa ampia significazione di *frutti*, come qui ed altrove l' ebbe intesa il nostro Poeta (v. 6. Inf. XVI, 61). Del rimanente parmi assai opportuno di porre a riscontro questa descrizione delle *Arpie* con quella, che ne fecero Vir-

gilio in prima e poi l' Ariosto; e quindi si parrà meglio la propria arte di Dante, anche allora che, volendo essere imitatore, riuscì a rendersi imitabile. Ed ecco le parole del Mantovano: "*Virginei volucrum vultus, fœdissima ventris Proluvies uncæque manus, et pallida semper Ora fame*" (Aen. III, 216). Quest' ultimo tratto richiama prontamente il pensiero a quella *voracità*, onde le Arpie *fanno lamenti in su gli alberi strani:* ciò che in effetto dice troppo più, che il mostrarsi in viso *pallide della fame* (Purg. XXIII, 23). Oltredichè il gentile Toscano par che tratteggi più dilicatamente quel *fœdissima ventris proluvies* col rappresentarcele *pennute il gran ventre;* e coll' aggiunto *brutte*, dato alle Arpie, bastò a farne intendere ogni altra cosa che il tacere è bello. Laddove l' Ariosto pigliando la meglio parte da ambedue i suoi maestri, si piace descrivercele ne' più sfuggevoli particolari: "Erano sette in una schiera e tutte Volto di donna avean, pallide e smorte, Per lunga fame attenuate e asciutte, Orribili a veder più che la morte. L' alacce grandi avean, deformi e brutte, Le man rapaci, e l' ugne incurve e torte; Grande e fetido il ventre e lunga coda, Come di serpe che s' aggira e snoda". *Orl. Fur.* XXXIII, 120. Le *man rapaci e l' ugne incurve e torte* non pur ci risvegliano in mente i *piè con artigli*, ma il virgiliano *uncæque manus.* E come le *alacce grandi deformi e brutte* vi dichiarano più al vivo *l' ali late*, e la orribile *bruttezza*, che Dante pur attribuisce alle Arpie, il *pallide e smorte* etc. è una spiegazione di quanto vien accennato da Virgilio. Ma alla sua volta l' Ariosto seppe aggiugnervi tanto del proprio, da compiere non dico, ma da rendere più evidente la bellezza del quadro.

Ma perchè l' Allighieri collocò le *Arpie* nel girone ove son puniti i *suicidi* e quanti usarono man violenta nel proprio avere? Per rispondere a ciò, in prima è da por mente che le anime di costoro (specialmente di quelli che si uccisero o rapirono a sè stessi i beni posseduti, negandosene l' uso), furono

trasmutati in *piante silvestri* (v. 100); e con quanta ragione, il vedremo a suo luogo. Or dovendo questi *alberi strani* venir depredati nelle *foglie* a strazio delle anime ivi racchiuse, non potevano supporsi più adattati *ministri* di cotal pena, che i *demoni* in figura d' *arpie*, che dalla *rapacità* stessa sortirono il nome. Ed è sempre una medesima l' intenzione del nostro autore, di appropriare cioè ai *demoni* que' nomi, tratti dalla mitologia o dalle credenze a' *tempi degli dei falsi e bugiardi* (Inf. I, 72), i quali meglio rispondessero al ministerio che loro assegna e alla qualità della *pena* cui la *colpa* condanna i miseri che non se ne liberarono a tempo. Quello che importa d' aver presente, studiando la Cantica dell' *Inferno*, si è, che i *Demoni* o *Angeli neri* sono *ministri* dell' *alta Provvidenza* o *infallibile Giustizia* (Inf. XXIII, 56) e che i nomi lor attribuiti, derivandoli dalla Scrittura Sacra o dalle tradizioni del paganesimo, non debbono riguardarsi se non quale una più speciale determinazione e dichiarazione del *ministerio* appropriato a que' *demoni* rispetto alla *diversa condizione* delle anime dannate. Senza quest' avvertenza, noi ci ritroveremo così intrigati e confusi tra il sacro e il profano, tra il vero e l' errore, che mal potrem più raccapezzarci e addentrare la mente del sovrano poeta, al quale la Storia come le Favole doveano servire a meglio diffondere e dichiarare le verità dispensate in pubblico beneficio.

E 'l buon maestro: prima che più entre,
Sappi che se' nel secondo girone,
Mi cominciò a dire, e sarai mentre
Che tu verrai nell' orribil sabbione.
Però riguarda bene, e sì vedrai
Cose che torrien fede al mio sermone.

16. *E il buon Maestro,* ben scorgendo la mia maraviglia a tanta *novità* e sempre mai pronto al mio desiderio di sapere, *mi cominciò a dire:* prima che tu più t' inoltri in questa *selva dolorosa*, sappi che or sei nel *secondo girone* (del settimo

cerchio), dove *convien che senza prò si penta Qualunque privà sè del vostro mondo, Biscazza e froda la sua facultade. E piange là dov' esser dee giocondo* (Inf. XI, 44). *E sarai*, continua Virgilio rivolgendosi a Dante, in esso girone mentre che (*finchè:* Inf. XXXIII, 132, V. N. XIX) tu arriverai nel sabbione, *dove si vede di giustizia orribil arte* (Inf. XIV, 6). Quivi il *secondo girone* ha il suo termine, onde si parte dal *terzo* in cui si trovano condannati i violenti contro Dio e contro alla Natura ed all' Arte.

20. *Però*, che tu sei in un bosco *d' alberi* così *strani* (v. 15), riguarda bene, attendi e *vedrai* cosa tanto *incredibile* (v. 50), che s' io stesso te la dicessi, non mi *daresti fede.* La straordinaria novità del fatto mi vieta di notificartelo innanzi che tu lo vegga cogli occhi tuoi: giacchè *sempre a quel ver c' ha faccia di menzogna De' l' uom chiuder le labbra quanto puote, Però che senza colpa fa vergogna* (Inf. XIV, 124). La Crusca legge, secondo molti codici, *torrien* o *torrian fede,* nè deve leggersi altrimenti. Di fatti Virgilio nello scusarsi a Pier Delle Vigne dell' aver *indotto* l' Allighieri a troncare qualche fraschetta di quelle piante per accertargli ch' entro di esse stavano racchiusi degli spiriti dolenti, risponde, che la *cosa incredibile* l' obbligò a tanto. Nè certo il fedele e pietoso discepolo avrebbe *colto uno di que' ramoscelli,* se egli, a ciò, che poi gli è toccato di *vedere,* avesse potuto *dar credenza*, solo sentendone la narrazione del maestro (v. 48). Nè si sarebbero fatte tante dispute sul verso allegato, se *colla mia rima* (v. 48) si fosse posto in riscontro a *mio sermone* (v. 21), interpretando *rima* nel più largo e semplice senso di *parola.* Ed è il nostro Poeta, che ci scorge a così affermare; giacchè nel commento della Canz. "*Amor che nella mente mi ragiona*" porgendo la interpretazione di quel verso "*Però se le mie rime avran difetto*" spiega: *Che se difetto fia nelle mie rime cioè nelle mie parole, di ciò è da biasimare la debilità dell' intelletto* etc.

(Conv. III, 4). Coloro che preferiscono la lezione *daran fede*, dichiarano poi, che Virgilio vuol quivi avvertire il suo alunno che tantosto ei dovrebbe veder cose da rendere credibile quanto nell' *Eneide* gli ebbe narrato rispetto a Polidoro ed Enea: III, 22. Ma quelle maravigliose invenzioni non giovano ad altro, se non per mostrarne la fonte, onde l' Allighieri trasse forza ai suoi concetti nell' immaginare e descrivere la dolorosa selva. Per altro al caso presente non s' attagliano punto, e non possiamo richiamar ad esse i nostri pensieri, senza disconoscere la precisa dichiarazione stessa che Virgilio fa di quelle parole. Con esse infatti ci volle premunire il suo discepolo incontro alla *novità* e *incredibilità* della cosa, di che avrebbe a *prendere esperienza* co' propri occhi (v. 22, 48 e seg.):

Io sentia d' ogni parte tragger guai,
E non vedea persona che 'l facesse,
Perch' io tutto smarrito m' arrestai.
Io credo ch' ei credette ch' io credesse
Che tante voci uscisser tra que' bronchi
Da gente che per noi si nascondesse.
Però disse il Maestro: se tu tronchi
Qualche fraschetta d' una d' este piante,
Li pensier c' hai, si faran tutti monchi.
Allor porsi la mano un poco avante,
E colsi un ramoscel da un gran pruno:
E 'l tronco suo gridò: Perchè mi schiante?
Da che fatto fu poi di sangue bruno,
Ricominciò a gridar: Perchè mi scerpi?
Non hai tu spirto di pietate alcuno?
Uomini fummo, ed or sem fatti sterpi:
Ben dovrebb' esser la tua man più pia,
Se state fossim' anime di serpi.
Come d' un tizzo verde ch' arso sia
Dall' un de' capi, che dall' altro geme
E cigola per vento che va via;
Così di quella scheggia usciva insieme
Parole e sangue: ond' io lasciai la cima
Cadere, e stetti come l' uom che teme.

22. *Io sentia* de' lamenti, che *fuori uscivano* d' ogni parte della selva (Inf. IX, 123), e *suonavano* come *guai* (Purg. VII, 29):

ovvero, com' ei cel ripete più sotto, *io sentia tante voci* di lamento *uscire tra que' bronchi* (v. 26). Senza questi riscontri, i concetti di Dante gli è per poco impossibile a prenderli interi, e definirli giustamente.

E non (per questo ch' io sentissi tanti *lamenti*) vedeva *persona* che *ciò facesse* (mandasse fuori quelle voci); per la qual cosa, non *sapendo la cagione* del fatto, tra lo stupore e la paura *tutto smarrito* (Purg. VIII, 63) *stetti* fermo; non osai più muovermi, compreso com' ero di *smarrimento*. E *qui è da notare che, siccome dice Boezio nella sua* Consolazione, *ogni subito movimento di cose non avviene senza alcuno discorrimento d' animo* (Conv. II, 11). Forse in questo luogo del *Convito* deve leggersi, anzichè *movimento*, *mutamento*, come porterebbe la più chiara verità e il testo latino: *Omnis subita mutatio rerum, non sine quodam quasi fluctu contingit animorum* (L. II, p. 1).

25. *Io credo ch' ei credette ch' io credesse.* Siffatto scontro di parole, che parve al Venturi *uno scherzo poco degno d' imitazione*, ben nota il Biagioli che così nol dovettero giudicare il Boccaccio e l' Ariosto, i quali più volte lo ritrassero quasi colle stesse parole e specialmente quest' ultimo: *Io credea e credo, e creder credo il vero* (Orl. Fur. IX, 23). Virgilio adunque mirando col *senno entro i pensieri del suo* alunno (Inf. XVI, 20) s' avvisò che questi credesse che le *tante voci* di lamento *uscissero* di mezzo *a que' sterpi* (v. 7) *da gente* d'anime (Purg. III, 58) che per cagion nostra vi si tenessero nascoste. E *perciò*, a rimuoverlo da ogni dubbio, il Maestro gli disse: *se tu tronchi* non altro che *una qualche fraschetta* (un *ramoscello*, v. 32) d' uno di questi *pruni*, *i pensieri che hai* si faranno difettosi, mancanti del vero, *vani* (Inf. XII, 52), cadranno alla luce del fatto: vedrai a prova che quelle lamentevoli voci non vengono, come tu credi, da gente che impaurita, se non per trista vergogna della sua ignobile pena, vuol togliersi al nostro sguardo.

31. *Allor*, che così m' aveva detto il mio Maestro, *stesi la mano* (v. 49), e colsi *un ramoscel da un gran pruno*, e il *tronco*, da cui l' ebbi distaccato, *gridò: Perchè mi schiante?* Veramente l' Allighieri non avea fatto altro che *cogliere* da esso tronco, *dispiccarne* quella *fraschetta*, e però senza nè punto sforzarsi. Ma il dolore e l' offesa all' *anima* trasformata in tronco, l' obbligano a prorompere in quelle esagerate parole e nell' altre che seguono, quasi l' improvvido viatore avesse, non che a guisa di *vento*, *violentemente rotto* il tronco in uno di que' rami, ma che per di più l' avesse *dilaccrato*, straziato, con *disgiugnere* da esso tronco le proprie *fronde* (v. 140. Inf. IX, 70). Senza che è notabile il contrapposto di *ramoscello* a *gran pruno*.

35. *Da che fatto fu poi di sangue* bruno, per la *rottura sanguinente* ch' io gli avevo cagionato (v. 132), esso *tronco* ricominciò a gridare: *Perchè mi scerpi? Non hai tu spirto di pietate alcuno?* Così duro come *pietra* è il tuo cuore, *Ch' entrar non vi può spirito benigno* (V. N. XXXII). *Bruno* poi basta solo a indicare la rea natura del sangue: *Atri .... sanguinis* (Aen. III, 10).

37. *Uomini fummo* ed ora siam trasmutati in *piante silvestri* (v. 100); ben dovrebbe la tua mano usarci *maggior pietà*, che non usi verso di me, ancorchè noi fossimo *state anime di serpi* e non d' uomini, come pur siamo. In qualche altro passo della Commedia la voce *pio* è, come quì, presa in significazione di *pietoso* (Inf. XXIX, 36); e vuolsi notare che alla mano, ministra delle passioni dell' animo, si trasferisce acconciamente ciò che s' appropria all' animo onde la mano vien eccitata all' opera (Purg. VII, 13). Al presente giova ridursi a mente le frasi virgiliane: *Accessi viridemque ab humo* convellere *silvam* Conatus .... *Horrendum et dictu* video mirabile monstrum: Nam quæ *prima solo* ruptis *radicibus arbos* Vellitur, *huic* atro *liquuntur* sanguine guttæ. Et terram tabo *maculant* .... *Elo-*

quar an sileam? gemitus lacrymabilis *imo Auditur tumulo, et* vox *reddita* fertur *ad aures: Quid miserum, Aenea,* laceras? *iam parce sepulto:* Parce pias scelerare manus .... *Nam Polydorus ego; hic* confixum *ferrea* texit *Telorum seges et jaculis increvit acutis.* Nè c' incresca di ben ponderare tutta quella sì viva descrizione (Aen. III, 18—30), e ne prenderemo nuova luce a conoscere come ogni più notevole frase fu accolta dal nostro Poeta quasi per farne onore al suo Maestro, non dimenticandosi per altro di rinnovarla a buon modo e imprimervi puranco il proprio suggello. Il Tasso imitò eziandio quel luogo di Virgilio, ma assai men felicemente del nostro Autore, sebbene questi gli prestasse all' uopo le migliori norme. "*Pur tragge alfin la spada, e con gran forza Percote l' alta pianta. Oh meraviglia! Manda fuor sangue la recisa scorza, E fa la terra intorno a sè vermiglia. Tutto si raccapriccia e pur rinforza Il colpo e il fin vederne ei si consiglia. Allor quasi di tomba uscir ne sente Un indistinto gemito dolente*" (Gerus. Lib. XIII, 41). L'epiteto *vermiglia* adoperato dal Tasso è più debole assai che non *bruno,* mercè cui si rende intero il virgiliano "*atro sanguine guttæ terram tabo maculant*". Certo è pur bellissimo quell' *indistinto gemito dolente,* ma troppo maggiore effetto ci si risveglia nell' animo, immaginando come *di quella scheggia usciva insieme parole e sangue.*

40. *Come d' un stizzo verde ch' arso sia Dall' un de' capi* (suol accadere) *che dall' altro geme*, manda fuori, *distilla* il proprio umore *a goccia a goccia* (Purg. XX, 7). *E cigola* per *esalazione* o *aria mossa* dal calore (Inf. XXXIII, 104, 108), se ne sprigiona, *va via.* Due *atti* son questi, che vogliono ben distinguersi nella sì maravigliosa similitudine, cioè il *gemere* dell' umore e il *fiato di vento* ch' esce di quel tizzo, dimostrandoci l' uno il *sangue* e l' altro le *parole* (lo *spirito* vocale) che insieme uscivano di quello *scheggiato tronco.* Per egual modo altrove *scheggia* val quanto *scheggiato scoglio* (Inf. XVIII, 71).

Del resto le similitudini di Dante hanno questo pregio, che non pure illustrano la cosa, cui si riferiscono, ma ve la pongono innanzi agli occhi bella e intera. Oltredichè si derivano bene spesso da ciò che v' ha di più intimo nell' animo umano, e possono dal proprio sentimento di ciascuno acquistare sempre nuova interpretazione e rivelar bellezze nuove. Così nel luogo succitato, mentre Virgilio fa dire ad Enea: "*Mihi frigidus horror Membra quatit, gelidasque coit formidine sanguis*", Dante alla tanto straordinaria novità, per subito spavento *lascia cadere* la cima del *ramoscello* che avea *colto*, e sta *come l' uom che teme.* A noi par di vederlo in quell' improvvisa agitazione, e questa la giudichiamo al modo e misura che saremmo capaci di sentirla.

Il Biagioli ne fece osservare che la sovresposta similitudine del *tizzo verde* fu distesa dall' Ariosto in due luoghi del Poema: *Come ceppo talor, che le midolle Rare e vôte abbia, e posto al foco sia, Poichè per gran calor quell' aria molle Resta consunta che in mezzo l' empía, Dentro risuona e con strepito bolle, Tanto che quel furor trovi la via; Così mormora, e stride e si corruccia Quel mirto offeso e al fin apre la buccia.* Ma quando il mirto, lusingato dalle parole di Ruggeri s' induce a rispondergli, *si vide sudar su per la scorza Come legno dal bosco allora tratto, Che del foco venir sente la forza, Poscia ch' invano ogni ripar gli ha fatto* (Orl. Fur. VI, 27, 32). Non seppi astenermi dal riferire questi versi, che mi sembrano un' acconcia spiegazione di quelli dell' Allighieri, e chi voglia leggerli insieme con quelle strofe, cui sono connessi, potrà viemeglio ravvisare come i grandi Poeti s' intendono fra loro e valgono a celebrare gli altrui pregi, raccomandandone con ammirabile esempio la stima e l' imitazione.

S' egli avesse potuto creder prima
  Rispose il savio mio, anima lesa,
  Ciò ch' ha veduto, pur con la mia rima,

Non averebbe in te la man distesa;
Ma la cosa incredibile mi fece
Indurlo ad opra, che a me stesso pesa.
Ma dilli chi tu fosti, sì che in vece
D' alcuna ammenda tua fama rinfreschi
Nel mondo su, dove tornar gli lece.
E il tronco: sì col dolce dir m' adeschi
Ch' io non posso tacere; e voi non gravi
Perch' io un poco a ragionar m' inveschi.

46. *S' egli*, pur *colle mie parole* (ved. n. al v. 21) anche, solo a dirgliene io stesso il vero, avesse *prima* di tal fatto potuto credere la gran novità *ora veduta*, gliel' avrei certo indicata, nè avrebbe colto de' *ramoscelli* tuoi, anima *offesa* (Inf. v, 109); ma la cosa *incredibile* mi fece a malincuore *indurlo* a farsene *far credenza* (Purg. xxvii, 29) colle stesse sue mani, troncando qualche *fraschetta* d' una d' este piante (v. 29).

49. *Ma* digli il nome tuo e la tua condizione, *sì che* per alcuna ammenda dell' *offesa* (v. 47) ben ti *rinfami* (Purg. xiii, 50), rinnovi la tua fama, *recandoti alla* mente altrui (Inf. vi, 89) *su* nel *dolce mondo* dove gli è consentito di *tornare* (Purg. xxxii, 91).

55. *E il tronco*, in che era trasformato quell' *anima* offesa, rispose: Tanto colle dolci parole mi *lusinghi* (Inf. xxxii, 96) ch' io non posso *tacere* (nulla essendo a' dannati più caro che di avere notizia del nostro mondo e che ivi loro si *renda fama:* Inf. xxxi, 127), e non sia *grave* a voi, come non incresce a me, anche fra sì gran *dolore*, se io un poco or mi trattengo a ragionare. La sì cara promessa in quell' Anima può assai più, che il presente dolore. Di che si comprende quanto è vivo in essa e potente il desiderio, che su nel *mondo de' vivi* sia confortata la sua memoria, percossa da grave colpo *d' invidia* (v. 78). Il *dolce dire* di Virgilio *l' adesca* a rispondere, e la *brama* di vendicare la propria memoria indegnamente vilipesa e di *rinfamarsi* tien piacevolmente *invescata* a parlare quell' Anima, non ostante il suo cresciuto martirio. In tutte queste

parole, onde Pier delle Vigne comincia a *ragionare*, come nell' altre con cui Virgilio adorna la sua scusa, v' ha tanta virtù d' affetto e tanta efficacia e convenienza, che a più meditarle, e più si conoscono perfette. Le *parole di lusinghe* son quelle che s' indirizzano all' *intelligibile* o razionale *affetto* (Conv. II, 8) altrui con intenzione d' indurlo a muover l' animo al compimento del nostro desiderio. E se ben si volessero considerare quando l' Allighieri per sè o pe' suoi interpreti crede di doverle porre in uso, se ne potrebbe raccogliere un trattato del modo, che si vuol tenere nella conversazione su materie importanti, o almeno a noi gradite.

I' son colui che tenni ambo le chiavi
  Del cor di Federico, e che le volsi,
  Serrando e disserrando, sì soavi
Che dal segreto suo quasi ogni uom tolsi;
  Fede portai al glorioso uffizio,
  Tanto ch' io ne perdei il sonno e i polsi.
La meretrice, che mai dall' ospizio
  Di Cesare non torse gli occhi putti,
  Morte e comune delle corti vizio,
Infiammò contro me gli animi tutti,
  E gl' infiammati infiammâr sì Augusto,
  Che i lieti onor tornaro in tristi lutti.
L' animo mio per disdegnoso gusto,
  Credendo col morir fuggir disdegno,
  Ingiusto fece me contra me giusto.
Per le nuove radici d' esto legno
  Vi giuro che giammai non ruppi fede
  Al mio signor, che fu d' onor sì degno.
E se di voi alcun nel mondo riede
  Conforti la memoria mia, che giace
  Ancor del colpo che invidia le diede.

58. *I' son colui, che tenni ambo le chiavi* (ebbi in *mia mano* il governo) del cuore *di Federico.* Le *chiavi* indicano il *potere* che altri può acquistare d' una *casa*, d' una *città*, d' un *regno* o simili; e sono poi specialmente il simbolo non pure della *potestà spirituale*, onde al Pontefice è dato di *serrare e disserarre il cielo* (Inf. XXVII, 104), ma l' insegna della *somma*

potestà della Chiesa (Par. XXVII, 49). Di qui dovette procedere la significazione *tener ambo le chiavi d' un cuore* per averne il pieno dominio, *serrandolo* o *disserrandolo* (v. 60) a talento, con trarlo cioè efficacemente al *sì* o al *no*, al *piacere* o *dispiacere* (Par. XI, 60), all' accoglienza od esclusione, insomma, all' *amore* o all' *odio*, tanto rispetto alle cose proposte, quanto alle persone che gli si volessero accostare. E questo modo d' esprimere la potenza che uno ha sul *volere* o *disvolere* altrui, fu più volte e variamente adoperato dal Petrarca, specialmente nella Ballata: „*Volgendo gli occhi al mio novo colore*" là ove dice: *Del mio cor, donna, l' una e l' altra chiave Avete in mano.* E nella Canzone: „*Sì debile è il filo cui s' attene*" accenna che ogni luogo l' attrista, se ivi non vede *que' begli occhi soavi, Che portaron le chiavi de' suoi pensieri.*

Questi, che governò a sua posta il cuore di *Federico secondo*, ultimo *imperatore de' romani* (ultimo per rispetto al tempo che Dante scriveva il *Convito:* IV, 3), è certamente *Pier delle Vigne* che esercitò presso di lui l' ufficio di *Cancelliere* o *dittatore* che debbasi chiamare o *segretario.* E sappiamo da Giovanni Villani che alquanto tempo dopo il 1236 quell' *Imperatore fece abbacinare il savio uomo* mastro Pier delle Vigne, il buon *Dittatore, opponendogli tradizione. Ma ciò gli fu fatto per invidia di suo grande stato. Per la qual cosa il detto per dolore si lasciò tosto morire in prigione; e chi disse, ch' egli medesimo si tolse la vita* (VI, 22) *dando del capo nel muro della carcere. Il fatto par che avvenisse il* 1249. I cortigiani malevoli, se vogliam dar fede a Benvenuto da Imola, l' aveano accusato presso Federico, ch' ei non pure si fosse fatto più ricco del medesimo Imperatore, ma che le costui felici risoluzioni e imprese attribuisse a sè solo e al proprio ingegno, nè anche trattenendosi dal rivelare i secreti del suo signore al Pontefice romano. Mosso forse da questo sospetto, più che per altra cagione, il fatto è, che quel Sovrano in una sua lettera

denominando come *traditore* il calunniato Pietro, ci addita puranche il motivo o pretesto ond' ei siasi tratto ad infliggerli quella barbara pena.

Comunque, il Poeta ne fa intendere che il *savio dittatore* seppe così *soavemente* volgere le chiavi del cuore di Federico, da governarlo ed entrarvi tuttora a sua posta, riuscendo poi così a rimuovere *quasi ogni uomo* dal parteciparne i segreti. Nè la voce *soavi* potrebbe quivi scambiarsi con altra meglio all' uopo, ove si consideri che ad *acquistare la grazia* altrui bisognano *soavi reggimenti, che sono dolce e cortesemente parlare, dolce e cortesemente servire e operare* (Conv. IV, 25). *E soave,* che è tanto quanto *suaso*, cioè *abbellito, dolce, piacente, dilettoso* (IV. II, 18), applicato al *parlare*, dinota quella virtù, onde può recar piacere a chi l' ode; piacere, che è *principio di tutte l' altre persuasioni* (IV. II, 7). Quindi si discerne quanto dovette essere studiato, come ben risulta conveniente, il modo con che Dante volle significarci la *gran potenza*, che Pier delle Vigne con *parole* ed *opere* ottenne sull' animo del suo augusto Signore. Nè torna disutile l' attendere a ciò che Benvenuto da Imola ne racconta di quell' accorto segretario: "Cujus singularis familiaritatis apud Imperatorem fuit hoc mirabile signum, quod in Neapolitano Palatio effigiatus erat Imperator et Petrus: unus in solio, alter in sede. Populus autem ad pedes Imperatoris procumbens, justitiam in causis sibi fieri postulabat his versibus:

Cæsar, amor Legum, Friderice piissime Regum,
Causarum telas nostrarum solve querelas.

Imperator autem videbatur dare tale responsum his aliis versibus:

Pro vestra lite Censorem Juris adite.
Hic nam jura dabit, vel per me danda rogabit;
Vinea — cognomen, Petrus est sibi nomen."

63. *Fede portai* all' ufficio a *secretis*, ond' io mi gloriava: *Tanto*, che per le gravi e incessabili cure perdetti col *sonno*

le forze e *la salute*. Il più o il meno di questa si giudica dalla *misura* e dal *vigore* de' *polsi* e dagli *spiriti vitali che insieme col sangue fluiscono nelle arterie*. Ciò s' accorda colle dottrine d' Aristotile (*De Spiritu*, c. 3), il costante maestro del nostro Poeta. E indi m' assicuro di dover accogliere la lezione *perdei il sonno e i polsi*, anzichè l' altra più volgata *perdei le vene e i polsi*, giacchè per questa si verrebbe a dire ch' egli, lo sventurato segretario, incontrò la morte per le gelose e fedeli sollecitudini adoperate nel compiere il suo *ufficio*, quando in vece vi soggiacque volontario, mal avendo saputo resistere alla *calunnia* e alla *pena di aver rotta fede* a chi pur ei l' avea serbata intera (v. 74). La frase *portar fede* occorre puranche nella *Vita Nuova*: "*Quanto il fedele d' Amore più* fede gli porta, *tanto più gravi e dolorosi punti gli conviene passare*": (§ XIII.)

64. *La meretrice*, che mai non sviò i suoi occhi *cupidi e vaganti* (Purg. XXX, 54) *dall' ospizio di Cesare;* in quell' *aula* ospitale ve li tenne sempre *rivolti* per adescare colle sue arti quanti vi convenivano, e preoccuparli. "*Illustres* heroes *Federicus* Cæsar, *et bene genitus eius Manfredus, nobilitatem et rectitudinem suæ formæ pandentes*, *donec fortuna permansit*, *humana secuti sunt*, *brutalia dedignantes; propter quod* corde nobiles atque gratiarum dotati, *inhaerere tantorum principum majestati conati sunt. Ita quod eorum tempore quidquid excellentes Latinorum enitebantur*, *primitus in tantorum coronatorum aula prodibat*" (Vulg. El. I, 12). Ho voluto recare questa notabile testimonianza di Dante, perchè da essa meglio si conosce come Federico II ricevesse a cortese *ospizio* nella sua Corte di Sicilia, oltre i letterati grandi e di gran fama, gli uomini tutti, che *aveano alcuna bontà* o *pregio eccellente*. Di che l' *Invidia* (v. 78), qual meretrice pronta a chicchesia in ogni reo piacere, dovette ivi malignamente pur introdursi a tramare le sue opere con parole bieche (Par. VI, 136). E gl' invidi sorgono sempre

dov' è *parità*, perchè *veggiono la persona famosa, veggiono assai pari membra e pari potenza; e temono, per la eccellenza di quello cotale, meno essere pregiati. E questi non solamente passionati mal giudicano, ma, diffamando, agli altri fanno mal giudicare* (Conv. I, 4). Or di quanta invidia non dovette esser segno il tanto privilegiato e potente segretario di quella Corte? Tutti gli animi *riarsero* d' invidia (Purg. XIV, 82) contro di lui, e gl' inimicarono sì fieramente l' Imperatore, che questi non solo il tolse dalla sua grazia, ma s' indusse a punirlo nel sudetto barbaro modo. Così al *disgraziato* gli *onori*, che prima lo rendeano *lieto*, si trasmutarono in *lutti* riprovevoli (*iniqui*: Inf. XXIV, 32), tristi per *rabbia* dell' indegnissima offesa e *smania* di vendetta e de' perduti onori. Ma vuolsi considerare il modo assai vivo ed efficace, col quale il Poeta ci rappresenta l' opera assidua e concorde degl' invidi cortigiani a danno di chi loro sovrastava di *potere*, di grazia, d' onore e fama. Del resto non si dimentichi di notare che, come v' ha una *vergogna* non laudabile perchè *trista*, vi è un *lutto* tristo, quando persiste per *rea* cagione.

Se non che l' *Invidia*, oltre ad essere *rovina* de' cortigiani più eminenti, è tale anco per le *Corti* stesse, delle quali anzi è *comune vizio* e morte. Ed ecco perchè alla Volgata: "*Morte comune e delle corti vizio*" credo che debba sostituirsi la lezione del Cod. Barberiniano 1335—2190 raffermata da antiche stampe: "*Morte e comune delle corti vizio.*" Imperocchè se l' *invidia* è *morte comune*, non so perchè debba qualificarsi come *vizio* speciale delle corti, e non piuttosto di tutti gli uomini in generale. Il rimprovero, non che indi si rafforzi, diminuisce e disvia il pensiero di là dove il Poeta intese di circoscriverlo e fermarlo. Mentrechè a determinare l' *invidia* per *vizio comune* delle Corti e quindi loro *morte* o *distruzione*, s' aggrandisce il concetto e lo si rende proprio del caso. Vero è che nel contesto *vizio* seguita a *morte comune*, cui dovrebbe precedere: ma ciò è detto

per figura di sinchisi o posticipazione, la quale cade qui assai in acconcio per dimostrarne come dal sì *dannoso vizio* il correre alla *morte* per le Corti sia un solo punto. Così l' Allighieri volendo farne concepire il suo rapido volo su al cielo della Luna, dice che vi si vide giunto *in quanto un quadrel posa E vola e dalla noce si dischiava* (Par. II, 23), quando pur nel fatto il quadrello prima si *parte dalla corda,* poi *vola* e da ultimo si ferma o *posa* nel segno. Se Dante non lo ricercheremo colla sua dottrina, coll' arte sua, difficilmente ci sarà dato di poterglisi appressare e apprenderne sicuri e determinati i suoi pensieri. Ma ad accertarci che egli trasse singolarmente dal suo popolo, non che le proprietà e la copia della lingua, anche il dir figurato, o almeno il modo di comporre le figure, mi piace di rammentare come una mamma fiorentina nel gridare a un suo figliuolo, che non faceva altro che mettersi e cavarsi il soprabito, si espresse in questa maniera, che è pur comune in simile caso: "*Ancor una volta, cava* e *metti, cava* e *metti*, e la finisco io": (Par. XXII, 109).

70. *L' animo mio,* per *gusto* di *disdegno*, per *amore* o *cagione* di *rabbia* o d' *ira* dell' onta ricevuta (Purg. XXVII, 121), *credendo* colla morte sottrarmi a quest' *onta* (dispetto o dispregio: Inf. x, 63), che la calunnia m' avea recato, fece *usare man violenta* contro me (Inf. XI, 40) *giusto,* mi spinse ad uccidermi quasi a vendetta di me stesso, *innocente* come pur ero della colpa appostami dall' *invidia* (v. 74).

73. *Per le nuove radici*, che dovrà mettere questo legno in cui son *incarcerato* (v. 87), siano esse *schiantate* un' altra volta (v. 33, 35) s' io non vi parlo il vero! vi *giuro che giammai* non *ruppi fede*, ond' ero *legato* (Purg. XVI, 52) al mio Signore, all' augusto Federico (v. 59) *che fu sì degno* d' onore, come la fama il grida. Tale veramente si parve per *nobiltà d' animo* e *rettitudine* nel *seguire* le opere *umane* (ved. n. al v. 64), e *Loico* e *Cherico grande* (Conv. IV, 10). Federico morì nel di-

cembre del 1250 il giorno di Santa Lucia, nella città di Firenzuola all' *uscita degli Abruzzi.* E Manfredi ne fece portare il corpo *alla città di Palermo in Cicilia* e quivi *seppellire nella Chiesa di Monreale*, ordinando che fossero *intagliati* sovra la sepoltura questi versi *d' uno chierico Trottano: "Si probitas, sensus, virtutum gratia, census, Nobilitas orti, possent resistere morti, Non foret extinctus Federicus, qui iacet intus"* (Vill. St. vi, 41). Ogni volta che la *pianta silvestre* o il cespuglio, in che quell' anime restano legate trasformandovisi, vengono troncati o straziati ne' rami o nelle frondi (v. 140), devono mano a mano riunirsi al piè di essa pianta o cespo (v. 142. Inf. xiv, 3), e mettere quivi *nuove radici* per indi soggiacere a *nuova* pena, pasciute che saranno dalle ingorde arpie. Ciò si conforma a quanto s' avvera de' Seminatori di *scandalo* e di *scisma* (Inf. xxviii, 41). Certo gli è poi, che al presente le *nuove radici* del *Tronco*, dove sta chiuso lo spirito di Pier delle Vigne, son quelle che gli bisognerà rimettere per il *ramoscello* (v. 32) o la *fraschetta* (v. 29) che gli fu *troncata* e per cui gli parve d' essere come *schiantato* o divelto ne' *rami* in esso *radicati.*

75. Nè deve recarci maraviglia di veder qui rammentato a tanto onore Federico secondo, che pur dal nostro Allighieri fu posto nel sesto cerchio d' Inferno, come miscredente e di vita epicurea (Inf. x, 119) *essendo vissuto mondanamente in tutti i diletti corporali* (Vill. *St.* vi, 14). Ma ora è il fedele e buon Segretario che vien introdotto a parlare di quell' Imperatore de' Romani e Re di Sicilia e Puglia, quando invece ivi si vede pur il Poeta, che narra delle cose e persone indicategli, se non vedute. Ove non si faccia questa ragione, cioè di ben distinguere *chi parla* dallo scrittore *che narra* e introduce or questo or quello a discorrere seco, non potremo mai raccapezzare il vero fra le apparenti contradizioni. Sia pure, che Dante si lasci guidar da passione ne' suoi giudizi e nel ripetere le narrazioni altrui, ma non suole mancare alla verità della storia, sia

rispetto ai caràtteri delle persone, sia rispetto alle tradizioni più accreditate.

75. *E se alcun di voi*, quale che siasi di voi due (continua l' animato *tronco*, benignamente con ciò mostrando di non badar più al suo *sterpatore*) ritorna *su nel primo mondo* (Inf. XXIX, 104), *ravvivi* la mia memoria, che ancora è *inferma*, reietta quasi *morta* per il *colpo che invidia le diede*, calunniandomi di mancata fedeltà presso al mio signore (Par. XVII, 28. XXI, 27). Dante nella *Vita Nuova* scrive: *L' immaginar fallace Mi condusse a veder mia donna morta.* Ed Amore gli avea in prima detto: *Vieni a veder nostra donna che giace* (cf. XXIII), che cioè è *morta.* Ben ogni cosa mi sembra degna di considerazione nel pietoso racconto dell' infelice Segretario del secondo Federico. Questo sì vivo desiderio ch' ei sente che sia rinnovata la sua memoria, questa sua inviolata fede a un signore riconosciuto *sì degno*, ci accora di *tanta pietà*, che non si potrebbe negar fede alle parole impresse del più sentito affetto e inspirate dalla verità palesemente oltraggiata. Ma tornerà assai utile di mettere al paragone un così passionato discorso con quello che Giustiniano muove, per gradire a Dante, intorno al buon Romèo, uno anch' esso di que' *giusti* e di *gran cuore*, ai quali riuscì funesta l' Invidia delle Corti. Ma non che se ne fosse avvilito, valse a trionfarne con la grandezza dell' animo, sicuro in mezzo alle avversità della vita. Certo ebbero a piangerne i suoi calunniatori ad esempio *che mal cammina Qual si fa danno del ben fare altrui* (Par. VI, 123 e seg.). Qualunque siasi poi il giudizio che la storia abbia potuto recare su questi uomini che Dante si piacque di giustificare e raccomandare allo ossequio e ammirazione de' posteri, non basterà mai a farne discredere col cuore la persuasiva narrazione ordita dal Poeta. Al quale un senso squisitissimo e la dura esperienza diedero facilità di appropriarsi i dolorosi casi altrui e di rappresentarli, come se li avesse egli medesimo sentiti o compianti. Ben si dovrà

ammirare in questa narrazione di Pier delle Vigne uno de' più stupendi lavori di quella eloquenza che, sorgendo dal cuore, al cuore altrui s' apre sicura la via e ne trionfa. La potenza della parola quivi pareggia quella della verità; e quando il fedele Cancelliere non ismosso dall' ingiusta condanna, richiamandoci i pensieri e l' affetto al suo Signore, lo dimostra come *degno d' onore*, ci obbliga a credere quanto ne racconta e condolerci seco, fieramente disdegnosi della barbarie seguace e nutrice de' vizi umani.

Un poco attese, e poi: Da ch' ei si tace,
Disse il Poeta a me, non perder l'ora,
Ma parla e chiedi a lui, se più ti piace.
Ond' io a lui; dimandal tu ancora
Di quel che credi, che a me soddisfaccia;
Ch' io non potrei, tanta pietà m' accora!

79. Il cortese Poeta *un poco* si fermò *attento com' uom che ascolta* (Inf. IX, 4), *credendo* che quell' anima offesa *altro ne volesse dire* (v. 110); e *poi* che non udì più nulla, disse al suo alunno: *Da ch' ei* (il *tronco*, dov' essa anima era incarcerata: v. 55) *si tace*, non perdere il *tempo* (l' opportunità, la *posta del tempo:* Inf. XXXIV, 71), ma *parla* e *chiedi* a lui, se pur ti *piace* di sapere *più* oltre. *Ond'* è che Dante, non potendo parlare per la *gran pietà* che l' avea *vinto* e quasi fatto *smarrire* (Inf. V, 72), e tuttavia desideroso di sciogliersi dagl' inquieti dubbi, prega invece il Maestro, che ben gli legge *in cuore* (Inf. XVI, 120), a voler egli stesso soddisfarlo, promovendo le dichiarative risposte.

Però ricominciò: Se l' uom ti faccia
Liberamente ciò che 'l tuo dir prega,
Spirito incarcerato, ancor ti piaccia
Di dirne come l' anima si lega
In questi nocchi; e dinne se tu puoi,
Se alcuna mai da tai membra si spiega.
Allor soffiò lo tronco forte, e poi
Si convertì quel vento in cotal voce:
Brevemente sarà risposto a voi.

Quando si parte l' anima feroce
    Dal corpo, ond' ella stessa s' è divelta,
    Minos la manda alla settima foce.
Cade in la selva e non le è parte scelta,
    Ma là dove Fortuna la balestra,
    Quivi germoglia come gran di spelta.
Surge in vermena ed in pianta silvestra;
    Le Arpie, pascendo poi delle sue foglie,
    Fanno dolore, ed al dolor finestra.
Come l' altre, verrem per nostre spoglie,
    Ma non però ch' alcuna sen rivesta:
    Chè non è giusto aver ciò ch' uom si toglie.
Qui le strascineremo, e per la mesta
    Selva saranno i nostri corpi appesi,
    Ciascuno al prun dell' ombra sua molesta.

85. *Però* che Dante era sopra pensiero e impietosito a segno, da non poter discorrere con quello *spirito incarcerato* nel *tronco* del *gran pruno*, di cui avea *colto* un *ramoscello*, Virgilio ricomincia dicendo ad esso spirito: Così questi, che *ancor vive* (Purg. II, 55) ed è *qui meco*, ti secondi nella espressa preghiera con *largamente* confortare *la tua memoria* (v. 77)! ancor ti piaccia di dirne come l' *anima* si *lega* in questi aspri *sterpi* ovvero *bronchi* (v. 5. Crescenzio, v. 35) dai *nodosi* rami, e se alcuna mai si *discioglie* (Purg. XVI, 38) da siffatte *membra*. Nelle quali il Poeta immagina, che l' Anima vi si ritrovi per appunto com' essa *è legata* e *incarcerata per gli organi del nostro corpo* (Conv. II, 5. Par. II, 133). Del rimanente nella seconda domanda il Maestro vuol più che altro sapere, se quell' anime d' *uomini*, or fatti *sterpi* (v. 37), dopo la *gran Sentenza* ripiglieranno anch' elle *sua carne* e *sua figura* come le altre (Inf. VI, 98), o se resteran quivi *incorporate* con membra sì nuove.

91. *Allora*, che intese siffatte dimande, quel *tronco*, sospirando e dolorando al pronto pensiero della propria *colpa* e dell' orribile *pena* cui dovette indi soggiacere, da prima *soffiò* fortemente per l' eccitazione del vivo dolore, e *poi* il *fiato*, così im-

petuoso come *di vento* (Purg. II, 100), prese *forma* di queste *parole* (Par. XX, 2, 29): *Brevemente sarà risposto a voi.* L' Anima del cortese e gentile Segretario, nel rispondere non distingue più l' uno dall' altro dei due benevoli, che gli s' accostano, accomunandoli anzi nello stesso affetto, dimentico della ricevuta offesa (v. 47).

94. *Quando l' anima* si divide *dal corpo*, contro cui *ferocemente* usando *man violenta* (Inf. XII, 40), se n' è *divelta* (quasi ivi tenesse ancor salde le sue *radici*), Minos, che ciascheduno *afferra* (Inf. XX, 36), infallibile ministro com' è della *Giustizia* dell' *alto Sire* (Inf. XXIX, 56), giudica quell' *anima*, *stata a sè cruda*, e la manda al *settimo cerchio* ov' è *luogo da essa* (Inf. V, 6, 10). Il Poeta altrove chiama *foce* l' entrata o l' *apertura* così de' *cerchi* infernali come de' *gironi* del Purgatorio (Purg. XII, 112), riguardando singolarmente cotai cerchi quasi altrettante *fauci* della gola d' Inferno (Purg. XII, 31). Ma qui adopera *foce* quale *parte* del tutto, a significare il *cerchio stesso*, cui dischiude la via.

96. *Cade in la selva*, vi si precipita (Inf. V, 15) quell' *anima feroce*, e *luogo certo* non le è *posto* (Purg. V, 40), ma la dove il *caso la gitta*, quivi mette *radici* (v. 73), germogliando come *gran di spelta.* Quest' è una sorta di biada di seme più piccolo e più scuro del grano ordinario; e dicesi puranco *spelda* secondo il più comune uso del volgo toscano. — *Che vai tu a fare?* diss' io già ad un contadino senese. *Vo a prendere della spelda*, mi rispose. E che è la *spelda*, ripigliai allora io? *Gli è un certo seme, che si sementa per poi segarlo in fieno; da pascere il bestiame.* —

100. Vien su *in vermena* quel siffatto germoglio, indi cioè s' ingrossa com' un *ramicello* e da ultimo si fa *aspro sterpo* (v. 7, 37). *Le Arpie*, demonj *annidati* nella *dolorosa selva*, pascendo delle foglie di essa *pianta silvestre*, *fanno dolore* allo spirito ivi *legato*, quasi ne stroncassero le *membra* (v. 90),

e aprono così la via al *sangue* ed ai *lamenti* (v. 15). La precisione di questa risposta, sì *breve* come fu promessa (v. 93), mostra con quant' arte il nostro Poeta abbia puranco atteso alla *brevità* del dire, che parve raccomandare a sè stesso, segnatamente in sì nuova materia e lacrimabile tanto. Ma quello che cresce la maraviglia si è, il dover riconoscere che tale supplizio assegnato ai *Suicidi*, corrisponde ai più severi insegnamenti della scienza, onde la narrata favola prese, insieme colla forma della verità, tutta la sua efficacia. E valga il vero: *L' anima ha tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare, ... e queste sono intra sè per modo, che l' una è fondamento dell' altra; e quella, che è fondamento, puote per sè essere partita. Ma l' altra, che si fonda sovra essa, non può da quella essere partita. La potenza* vegetativa, *per la quale si vive, è fondamento di quella sopra la quale si sente .... e questa* vegetativa *potenza per sè puote essere anima, siccome vedemo nelle piante tutte. La* sensitiva *senza quella essere non può: non si trova alcuna cosa che senta, che non viva. E questa* sensitiva *potenza è fondamento dell'* intellettiva *cioè* della ragione; *e però nelle cose animate mortali la* ragionativa *potenza senza la* sensitiva *non si trova, ma la* sensitiva *si trova senza questa, siccome nelle bestie .... e in ogni animale bruto vedemo* (Conv. III, 2). Ora *poichè le cose si devono denominare dalla più nobile parte .... vivere nell' uomo è ragione usare. Dunque se* vivere *è* l'essere *dell' uomo, e così da quello uso partire è partire da* essere, *e così è essere morto* (IV. IV, 7). Laonde l' uomo che s' allontana dalla virtù per darsi al vizio, partendosi di siffatta guisa dall' *uso della ragione*, viene a ridursi *bestia in figura* d' uomo. Ed ove poi giunga a tanto di bestiale furore da lasciare non pure *l' uso della ragione*, ma da togliersi fin anco il *corpo*, organo della *sensitiva potenza*, e con esso *la vita animale*, costui, quanto è da sè, tenta di trasmutarsi a vita *qual d' una pianta*, cioè con la sola potenza vegetativa.

Di quì è, che i *suicidi* i quali di proprio arbitrio s' ebbero tolta la vita *intellettiva* e *sensitiva*, la *ragione* e il *senso* (con farsi ingiusti contro sè stessi, uccidendosi) e non lasciaron in sè intatta altro che la *vita delle piante* o la potenza *vegetativa*, ben furono dal Poeta condannati a rinascere trasformandosi in *piante selvagge* e a non dover in apparenza ricongiugnersi ai *corpi*, dai quali si *divisero* violentemente. E per tale maniera pur si comprende viemeglio come la pena giovi a determinare la *qualità* e il *grado* della colpa stessa e gli effetti che sogliono accompagnarla o seguirla. Nella *Commedia* di Dante tutto appar pensato e distribuito con sapiente ragione, e così dovea essere per manifestarsi come un' esatta descrizione di *que' mondi*, dove la *virtù di Dio* comparte giustamente ogni cosa (Inf. xix, 12).

103. *Come l' altre* anime al novissimo bando (Purg. xxx, 13) *verremo* anche noi *a ripigliare* la nostra carne (Inf. vi, 98) i nostri *corpi morti* (Par. xiv, 63), ma non per questo (*a questo fine*), che alcuna se ne debba *rivestire:* giacchè non è *giusto* ch' ella riabbia quel *corpo* che *tolse* a sè stessa, quello, onde s' è *divelta* (v. 95). *Qui le strascineremo*, le nostre *spoglie*, non potendo noi *rifasciarcene* e *portarle;* e qua e là per la *dolorosa* selva (Inf. xiv, 10) saranno *appesi* que' nostri corpi, ciascuno al *pruno* o *sterpo* (v. 37) ov' è *incarcerata* la sua ombra *perversa*, feroce (v. 94). Ed in tale significato vuol essere qui intesa la voce *molesto*, siccome di fatti importano la stessa cosa *mal perverso* e *pena molesta* (Inf. v, 93. xxviii, 130), essendochè l'anima è *peccatrice*, che deve mirarsi sempre disgiunta dal proprio corpo, a così rinfacciarsi perennemente la propria colpa. Con ciò è risposto alla seconda delle interrogazioni mosse da Virgilio e vengono appieno quietati i dubbi, che l' accorto Maestro seppe indovinando rintracciare ne' pensieri di Dante. Il quale nel rivelarci poi questi ragionamenti, c' induce ognora più a ben pregiare quella fecondità d' ingegno, quello studio squisitissimo, con cui fra tanti intrecci di cose e

di persone s' è potuto serbare una così bella varietà, da restarne lusingati e attratti dilettosamente come per incanto.

Noi eravamo ancora al tronco attesi,
Credendo ch' altro ne volesse dire;
Quando noi fummo d' un romor sorpresi,
Similemente a colui che venire
Sente il porco e la caccia alla sua posta,
Ch' ode le bestie e le frasche stormire.
Ed ecco due dalla sinistra costa
Nudi e graffiati fuggendo sì forte,
Che della selva rompièno ogni rosta.
Quel dinanzi: Ora accorri, accorri, morte;
E l' altro, a cui pareva tardar troppo,
Gridava: Lano, sì non furo accorte
Le gambe tue alle giostre del Toppo.
E poichè forse gli fallia la lena
Di sè e d' un cespuglio fece un groppo.
Diretro a loro era la selva piena
Di nere cagne, bramose e correnti,
Come veltri ch' uscisser di catena.
In quel che s' appiattò miser li denti,
E quel dilacerato brano a brano,
Poi sen portar quelle membra dolenti.

109. *Noi eravamo* ancora *attenti ad ascoltare* (Purg. xxvi, 51) quell' animato *tronco*, avvisandoci *ch' altro ne volesse dire;* allorchè d' *improvviso* fummo *colti*, sorpresi, da un rumore, per simile modo che accade al *cacciatore*, il quale, mentre *sente* il *cinghiale* (il porco *salvàtico:* Brun. Lat. *Tesoro* v, 53), e i *cani caccianti* avvicinarsi alla *posta* ove lo attende, *ode* lo *stormire* delle bestie e delle frasche, di mezzo alle quali correndo e *squittendo* passono essi cani dietro al *cinghiale*. Lo *stormire*, che indica propriamente il *rumore* o lo *strepito* delle frasche, agitate dal vento, qui esprime a un tempo il *rumore* dei cani che squittiscono in sulla caccia e *quello* che nel loro passaggio destano tra i ramicelli dei *cespugli* boschereccì (v. 131). Con una tale similitudine il Poeta volle accennarne come quel subito rumore lor annunziasse gente che s' appressava e parea incalzata da cani latranti.

115. *Ed ecco* di fatti *due*, che dal *sinistro fianco* (Inf. xvii, 69) di essi viaggiatori, appariscono, *nudi* e *graffiati* da' pruni *fuggendo* sì fortemente per la selva, che ne rompevano ogni ostacolo, o *ritegno* (Inf. ix, 90). Il vocabolo *rosta*, or riferito a una *selva*, ha ben altra significazione, che non quella, giusta cui suol essere dichiarato dalla più parte dei commentatori. Il Borghini, conoscitore profondo della patria lingua, affermava: "Ecco gli è in Dante la voce *rosta*, usata propriamente e pochissimo intesa, che vuol dire *quando s' intrecciano più rami insieme, per far come siepe a riparare e svolger l' acqua de' fiumi*. Questa voce, un cittadino che abbia le sue possessioni in *monte*, l' udirà come nuova, dove che cui le avrà nel piano di Firenze, vicino all' Arno o al Bisenzio od all' Ombrone, l' intenderà subito." Eppure il medesimo vocabolo si adopera dai *montagnoli* del Casentino, del Pistojese e della stessa Lunigiana nel significato che meglio si presta al caso nostro, trattandosi specialmente di una selva. *Roste* mi dicevano essi, da *noi si chiamano* certi *ripari* di *fittoni* e *rami* e *frasche*, che si fanno qua e là per le *selve* ad impedire che le castagne, *cascando*, non vengano portate via dall' acque correnti. Quindi la voce *rosta*, derivata all' uopo dal nostro accorto Poeta, venne ben trasferita a denotare qualsiasi ostacolo o *ritenuta*, che per rami e frasche troncate o per che altro potevano ritrovarsi in quella selva di *aspri sterpi*.

Or costoro che quì vi si rappresentano come *nudi* per più miseria, e *graffiati* dai pruni dell' orribile selva, e senza ritegno *fuggendosi* dalla caccia di *nere cagne* bramose e velocissime, sono per appunto i *distruggitori* di sè e delle *proprie cose* (Inf. xxii, 51) que' *biscazzieri* (Inf. xi, 44) vo' dire, che ne' giuochi si ridussero *al nudo* di ogni avere, se ne *spogliarono* affatto, così *offendendo* se stessi, *dilaniati* nell' anima dalle furiose passioni, da cupidigia insaziabile e dal sì fiero rimorso, che

che lor parve men grave il sottrarsene coll' ignominia della morte.

118. *Quel dinanzi* gridava: *Ora accorri, accorri, morte.* Costui che chiamando par *disfidare* e schernire la morte, si rimprovera con questo la propria colpa d' aver cioè cercato di sua rea volontà e trovato una pronta morte. Ed egli ci vien fatto conoscere per quel *Lano* o *Ercolano* da Siena, il quale, per tenersi all' avviso dell' Anonimo Fiorentino, fu della brigata *spendereccia* o *godereccia,* rammentata in alcuni sonetti di Folgore di San Gemignano, e della quale Dante ne dà pur cenno (Inf. xxx, 130). Or questo Lano, *avendo già consumato ciò ch' egli avea, venne con gente de' Sanesi in aiuto de' Fiorentini al tempo che ebbero guerra con quei d'Arezzo, e con questa gente i Fiorentini ottennero vittoria. Onde che, nel partirsi dal campo, volsero che i Sanesi li accompagnassero sin a Montevarchi e indi per loro sicurtà n' andassero a Siena per la via di Montegrossoli. Ma i Sanesi invece feciono la via diritta per guastare il Castello di Lucignano in Valdichiana, e con essi andò il conte Alessandro da Romena. I capitani di guerra della città d'Arezzo, che ve n' avea assai e buoni, sentendo la partita che doveano fare i Sanesi, misono un aguato con trecento cavalieri e due mila pedoni al valico della Pieve al Toppo. E giugnendo quivi i Sanesi, male ordinati e per troppa baldanza sprovveduti, furono assaliti dagli Aretini e assai tosto sconfitti. E furonvi tra morti e presi, più di trecento pur de' migliori cittadini di Siena* (Vill. St. vii, 120) "*fra' quali fu questo Lano di cui parla l' Autore. E dicesi che potendo campare, non volle, anzi come quegli che avea in odio la vita, si mise nel mezzo de' nemici dove subitamente fu morto.*" La battaglia del Toppo, fattasi *corpo* a *corpo,* come nelle *giostre* (v. 121) per la strettezza del valico ove accadde, è ricordata nel *Cartolario* del Duomo di Siena: "*Anno domini MCCLXXXVIII, indictione prima die XVI, mensis iunii, af-*

flicti et debellati fuerunt Senenses cum militibus Taliæ (della *Taglia* guelfa, cui i Sanesi appartenevano) *apud plebem de Toppo in comitatu Aretino.*"

119. *E l' altro* di que' due spiriti *nudi* (v. 116) al quale *pareva* d' essere troppo *tardo di passo* (Purg. XXIX, 59) rispetto a Lano che correndo gli era entrato *innanzi, gridava:* Lano sì non furono *snelle* le gambe tue alle *giostre del Toppo;* non fosti tu già, siccome ora, quivi pronto a *fuggirtene.* Sia pure che questo scialacquatore venga con ciò rinfacciando al suo più celere compagno, non solo la colpa di cui sostiene la pena, ma che conforme al proprio carattere, derida puranco col nome di *giostre* l' accennata zuffa de' Sanesi cogli Aretini. Quella zuffa per altro fu combattuta quasi da uomo a uomo in altrettante *giostre,* stante la strettezza del *valico* dov' ebbe luogo; ved. n. v. 118. Mi sono poi ardito d' interpretare *accorte* per *snelle* con sicurezza di aver dato nel vero, giacchè Dante nel commentare la Canz. "*Le dolci rime d' amor ch' io solia*" me ne porge la più valida testimonianza. Quivi di fatti dove si parla dell' *anima nobile,* che nella prima età *Sua persona adorna di beltate Colle sue parti accorte,* ei prende cagione a indi spiegare come in quella età la nobile natura lo suo corpo abbellisca e faccia accorto, *e sì lo acconci a perfezione d'ordine.* Ed è allora che essa viene così a dimostrare bellezza e snellezza di corpo secondo che dice il testo (Conv. IV, 25). Nel quale mal s' appose chi invece di *faccia accorto,* pensò di dover leggere *faccia compto* (che sarebbe una ripetizione del verbo che precede) ovvero *faccia acconcio,* onde ne verrebbe anticipata la spiegazione susseguente.

122. *E poichè forse* gli veniva meno *la lena del polmone* da non poter più oltre (Inf. XXIV, 43), *s'appiattò* (v. 127) in un cespuglio, stringendone de' rami, colle sue braccia e con le mani per farsene *schermo* dalle cagne onde sentivasi perseguitato. La sì nuova frase, con cui il Poeta espresse il suo con-

cetto, è pur somigliante a quella adoperata a rappresentarci com' ei, preso che fu e abbracciato da Virgilio, questi abbia fatto sì, che tutti e due tra le braccia del gran gigante Anteo fossero *un solo fascio* (Inf. xxxi, 137).

124. *Diretro a loro,* come per incalzarli, era la *selva piena di* nere cagne (figura di altrettanti demonj) con bramosa voglia (affamate e perciò *sollecite*) e *correnti* come *veltri allora scatenati.* Secondo il Buti, *Veltri* sono *una specie di cani molto veloci in corso, e per velocità avanzano le fiere e piglianle e uccidonle.* E il nostro Poeta afferma che *bene correre* è la propria bontà del veltro (Conv. i, 12). Ond' è che quelle cagne, veloci come veltri, dovettero subito raggiugnere quel misero, non appena ei s' era *appiattato* nel cespuglio, *ficcargli* li denti *addosso* (Inf. xxx, 34) e fattone *brani*, poi via portarsene a un tratto quelle membra dolenti: *Discissos nudis laniabant dentibus artus* (Aen. iii, 714). Quindi prescelgo la lezione *dilacerato;* tanto più che la volgata *dilaceraro* vi fa sorgere dubbio, che non fosse da riferirsi a cespuglio, anzichè a Lano, giusta che il fatto richiede. Lo strazio avvenne bensì nel cespuglio stesso, ma per colui che s 'era furiosamente riparato fra quegli *aridi bronchi* e per l' impeto onde le cagne l' ebbero assalito e nel trassero fuori a brano a brano quasi pasto distribuito a ciascuno. Come poi queste membra così disgiunte potessero sentire dolore e quasi mettere lamenti *Quei sa chi sì governa* (Inf. xxviii, 126).

Costui, che era corso entro quel cespuglio a farsene schermo dalle persecutrici fiere, è un cotal *Jacopo* di Padova della *nobile famiglia* denominata dalla Cappella di *Sant' Andrea.* Ed alcuni suoi concittadini ben degni di fede, raccontarono a Benvenuto da Imola, com' egli una volta andando a Venezia per la Brenta nella barca corriera e in compagnia di suonatori e cantanti, pur desideroso di mostrarsi *capace a qualche cosa,* cavò di tasca molti danari e ad uno ad uno li gittò nel canale.

Ed avvenne poi anco che un giorno, invitati parecchi signori a pranzare seco lui in una sua villa, quivi fece ei prima appiccar fuoco ad ogni abituro e poi mosse incontro ai commensali per annunziar loro la sì nuova festa, onde s' era preparato ad accoglierli degnamente. Per queste pazze prodigalità a *disperdere* le proprie sostanze, ben sì convenne che a lui ed a' suoi consorti fosse dal Poeta assegnata la pena di soggiacere a quell' orribile e continuo *dilaceramento* della propria persona (v. 129). Aggiransi dunque *nudi* e *graffiati* questi *dissipatori* fuggendosi per la *mesta selva*, e vengono con perpetua vicenda *fatti* e *disfatti* nella persona da que' demonj. Chè se dopo la gran *Sentenza* sarà loro conceduto di ripigliare *i corpi morti* e aver indi la persona *tutta quanta*, ne avran perciò maggior dolore (Inf. VI, 107) quanto più risorgeranno *disposti* a sentirlo. Ma essi devono poi essere distinti per la qualità della *colpa* come sono nel modo della pena diversificati da quelli che si trasmutano, se non in *pianta* silvestre, in un consimile *cespuglio*. Gli altri malnati, che ancor rimangono a farcisi conoscere dentro il doloroso bosco, se non dispersero il loro avere e rimproverano anzi chi lo disperse (v. 135) qual governo ne fecero essi? In che modo pur vi usarono man *violenta?* Ciò parmi degno della maggior considerazione.

Presemi allor la mia Scorta per mano,
    E menommi al cespuglio che piangea
    Per le rotture sanguinenti, invano.
O Jacopo, dicea, da Sant' Andrea,
    Che t' è giovato di me fare schermo?
    Che colpa ho io della tua vita rea?
Quando 'l Maestro fu sovra esso fermo
    Disse: Chi fusti che per tante punte
    Soffi col sangue doloroso sermo?
E quegli a noi: O anime, che giunte
    Siete a veder lo strazio disonesto,
    C' ha le mie frondi sì da me disgiunte,
Raccoglietele al più del tristo cesto:
    I' fui, della Città che nel Battista
    Cangiò 'l primo padrone: ond' ei per questo

Sempre con l' arte sua la farà trista.
E se non fosse che in sul passo d' Arno
Rimane ancor di lui alcuna vista:
Quei cittadin che poi la rifondarno
Sovra 'l cener che d' Attila rimase,
Avrebber fatto lavorare indarno.
Io fei gibetto a me delle mie case.

130. Allora che Dante vide quello strazio e dovette nuovamente *intenerirsi* della gran pietà (v. 84), il provvido Maestro, *prendendolo per mano* (Inf. xxxi, 28) ne lo menò al *cespuglio* che indarno mandava *lamenti* e sangue dalle *punte*, ond' eransi distaccate o *rotte* le sue *sparte frondi* (v. 41). Come in altri ben molti passi, qui *piangere* importa anco il medesimo che *dolersi*, *lamentarsi* (Inf. xii, 19. Purg. iii, 120. xvi, 87), e così *varj pianti* (Inf. xxi, 5) sono i *lamenti* che si *disperdono* per la misera selva.

133. *O Jacopo di Sant' Andrea*, gridava quel *cespuglio* verso chi vi s' era appiattato, che t' è giovato *farti* di me *difesa* (V. N. x) da quelle furie? Nulla, ed invece hai procurato il mio danno. E quale *colpa* ho io della *tua vita rea*, da dover per tua cagione e anche da te stesso ricevere tale strazio? (V. N. v. 124.)

136. Quando il Maestro si *fermò*, s' affisse *sovr'* esso (sì era basso quel cespuglio!), disse: *Chi fosti*, fammiti conoscere *o per luogo o per nome* (Purg. xiii, 105) tu, che per tante *rotture* (v. 132) gitti *sangue* insieme con parole *di dolore* (v. 43). *Lo spirito vocale* (Purg. xxi, 88) espresso prima in *lamenti* prorompendo da quelle *punte*, ne faceva con più di forza *spicciar* il sangue che già n' usciva a *goccia* a *goccia*. A ben comprendere per altro tutta la verità e l' efficacia del verso (138) e specialmente del vocabolo *soffi*, conviene determinarne la spiegazione secondo quello che s' è ragionato poco sopra (v. 44 e 91). Quindi s' avrà nuovo argomento a persuaderci con quanta precisione e abitudine di scienza il Poeta ritraesse i suoi concetti,

eziandio allora che sembra pur guidato dalla vivace sua fantasia.

139. *E quegli rispose a noi: O anime* che siete giunte a vedere l' indegno *strazio* delle mie frondi, raccoglietele al piè del cespuglio *dolente* d'essere sì mal *disgiunto* da esse! *rendetele* a me, che le sospiro. Fuor d'*ogni dritto, ingiusto* gli parve quello *strazio* cui soggiacque senza sua *colpa* (v. 135). Siffatto valore ha qui la voce *disonesto,* usata già dai latini per *deforme* o *sconcio:* "Truncas inhonesto vulnere *naves*" (Aen. VI, 495). — E certo gran *deformità* o *lordura* dell' animo è l' ingiustizia, come *laido* o *deforme* deve apparire qualsiasi atto ingiurioso.

143. *I' fui* di Firenze. La quale *città* di fatti, se durante il Paganesimo *faceva onore di sacrifj* e *di votivo grido* (Par. VIII, 5) a Marte, poi si rivolse ad *onorare* il *Battista,* che *sempre santo* sofferse il *deserto* e il *martirio* (Par. XXXII, 32). E per questo suo nuovo *padrone* (dal *patronus* de' latini che val quanto *protettore*) Firenze fu appellata l'*Ovil di San Giovanni* (Par. XVI, 25). A più dichiarazione di ciò che qui s' accenna, e delle cose susseguenti, giovi di rammentarci che i Romani *fondarono* Firenze *essendo* il pianeta di Marte *in buon aspetto dell' ascendente, acciocchè la città moltiplicasse in potenza d' armi e di cavalleria e di popolo sollecito e procacciante in arte e ricchezza e mercatanzia* (Vill. III, 1). Poi essi Romani insieme co' Fiesolani, ordinarono di fare un *tempio maraviglioso all' onore dell' Iddio Marte, e al tempo che regnava Ottaviano Augusto l' edificarono nel luogo che anticamente si chiamava* Camarti, cioè *casa di Marte: E feciono figurar Marte in intaglio di marmo in forma d' uno cavaliere armato a cavallo, e il posono sopra una colonna di marmo in mezzo di quello tempio.*

Ma sotto il pontificato di San Silvestro, i Fiorentini *del bello e nobile tempio levaro il loro* idolo *Marti,* consacrando

esso tempio *all' onore di Dio e del beato Giovanni Battista.* Non vollero per altro *rompere nè spezzare* quell' antico Idolo che, per essere stato eletto *sotto l' ascendente di tale pianeta,* credevano che, una volta che fosse *rotto o commosso, la città avrebbe pericolo e danno e grande mutazione.* Quindi il collocarono *in su un' alta torre presso al fiume Arno* (iv. i, 42. 60). Mars, *la quale è una stella* delle sette pianete, *soleva esser chiamata da' Pagani* Dio delle battaglie, *e ancora la chiamano così molte genti. Perciò non è maraviglia, se i Fiorentini stanno sempre in briga e in discordia, chè quella pianeta regna tuttavia sopra loro* (Brunet. Lat. Tesor. i, 37) dimostrandosi sovr' essi per le sì *grandi e continue mutazioni,* la *Signoria* o l'*influenza* di essa costellazione (Vill. iii, 1. Conv. ii, 14).

Quando poi *Totile re de' Vandali e de' Goti* potè prendere Firenze *ad inganno e tradimento e l' ebbe in prima consumata di genti e dell' avere, comandò che fosse distrutta* e arsa e *guasta, che non rimanesse pietra sopra pietra,* e *così fu fatto* a dì 28 *di Giugno* 450.

Allora *l' idolo dell' Iddio Marti cadde in Arno .... e tanto vi stette, quanto la città stette disfatta.* E dicesi che di *rifarla non s' ebbe podere, se prima non fu ritrovata e tratta d' Arno l' imagine di marmo consacrata per li primi edificatori pagani a Marti.* Ond' è che nel 801, al tempo che i *discendenti de' Fiorentini,* aiutati *dalla forza de' Romani e dell' oste dell' Imperatore Carlo Magno* cominciaron *a rifare la loro città,* ricercarono quell' *imagine e ritrovata la posero in su uno piliere* sovra la riva di detto fiume, *ov' è oggi il capo del ponte vecchio. Ma grande semplicità è credere che una sì fatta pietra potesse ciò adoperare, benchè volgarmente si dicesse che mutandola, convenia che la città avesse gran mutazione:* iv. *Ed è appunto appiè del pilastro ov' era l' insegna di Marti, che Messer Buondelmonte, fu atterrato dal cavallo* e ucciso. Il che bene *mostra, come il nimico dell' umana generazione per le peccata degli*

uomini avesse podere nell' idolo di Marti, che appiè della sua figura si commise siffatto micidio, onde tanto male è seguito alla città di Firenze (Vill. v, 38).

144. Premesse queste notizie, torniamo ora al testo, cui il nostro Autore ci richiama. Soggiunse adunque lo straziato cespuglio che Marte, dappoichè Fiorenza gli si *tolse* per *darsi* al culto del Battista, l' *attristerà* sempre con *grandi mutazioni*, che sono gli *effetti* (Conv. II, 14) dell' *arte sua*, del suo *operare* (Par. VIII, 8), non resterà esso mai dal travagliarla coll' efficacia delle signoreggianti *influenze*. E se non fosse che dell' antico *idolo* di quell' *Iddio delle battaglie*, rimane ancora un' *insegna* visibile, che è quella *pietra scema* (Par. XVI, 145) *in capo* e a *guardia* del ponte vecchio su cui si *passa* l' Arno, que' cittadini che *rifondarono* essa loro città, dopo che fu *arsa* e *distrutta* da Attila, avrebber fatto lavorare indarno, giacchè senza quella *guardia* o difesa non sarebbe potuta trarsi a scampare da nuova distruzione.

Dante qui accenna di secondare le opinioni del volgo in risguardo alla detta *statua di Marte*, già rispettata da' Fiorentini qual era il Palladio a Troja: ma non ci lascia però dubbiosi d' averle ci tenute per *favole* abbracciando ben anche altra sentenza intorno alle deità pagane ed agl' influssi de' pianeti (Par. IV, 63. VIII, 97. XV, 26). Se non che per cotali tradizioni, appropriate a colui che or è introdotto a parlare, il Poeta volle farne sicuramente conoscere come fosse stato uomo del volgo, se non per sangue, per essersi mostrato non altrimenti che le *popolari persone, cieco del lume della discrezione a giudicare il bene e il male* e nell' accogliere le *false opinioni* diffuse dal grido dell' uno e dell' altro *mentitore* (Conv. I, 11). L' avere poi scambiato *Attila* con *Totila*, ne porge nuova testimonianza che l' Allighieri si lasciò talora ingannare dalle credenze che al suo tempo erano più divulgate e quasi parte di storia. Ora di questo non accade ragionare più oltre.

Ma a troppo maggiori considerazioni ci riduce presentemente il nostro Maestro, avvezzo com' è a nasconderci la sua dottrina *sotto il velame* delli *versi strani* (Inf. IX, 63). Per quello che più e più volte ci vien raffermato nel Poema, l' Allighieri dovette rimproverare a Firenze di aver fatto suo nuovo *idolo* la *lega suggellata del Battista* (Inf. XXX, 74), il *fiorino d' oro* vo' dire (iv. 89), che *avea disviato le pecore* e gli *agni* (Par. IX, 131. XVIII, 134) e portata la desolazione nel mondo. E questo culto al *Dio d' Oro* (Inf. XIX, 112), questa dismisurata *cupidigia* o *avarizia* è, ch' egli intese di condannare ne' suoi cittadini, che omai dimentichi de' generosi studj e dell' onorate imprese di guerra, più non mostravano di sentire gl' influssi della *forte stella* (Par. XVII, 77), occupati com' erano la più parte al procaccio de' subiti guadagni; *superbi* un tempo, or s' erano fatti vili (Purg. XI, 13) tutti, salvo que' pochi *giusti* in cui rimane alcun segno dell' *antico valore* (Inf. VI, 73. VI, 74. XV, 67. XVI, 73). Ed una simile interpretazione fu già data da Benvenuto da Imola, poi travolta dal Rossetti al modo suo: *Auctor vult latenter dicere quod Florentia, postquam dimisit Martem id est fortitudinem et virtutem armorum, et capit solum colere Baptistam id est Florenum, in quo sculptus est Baptista, ita quod dedit se in totum avaritiæ, erat infortunata in rebus bellicis. Nisi esset adhuc aliquid de virtute et probitate antiqua in aliquibus bonis civibus, sæpe Florentia esset iam eversa.*

Oltrechè sta bene che quel misero, cui furono attribuite le sì gravi parole, rinfacci a Firenze la nuova idolatria dell' oro, quand' egli *dell' oro* s' era pur fatto un *idolo* a sì gran segno, da doverne morire per cieca e stolta adorazione, tramutando con ciò in proprio danno le sue ragunate sostanze. Ed ecco di qui perch' egli disse: "*I' fei gibetto a me delle mie case*" e perchè noi dobbiamo intendere *gibetto* o *giubetto*, non già nella propria significazione di *forca* o *croce*, ma bensì metaforicamente per *supplizio* o *tormento*, come difatti in un vecchio testo alle-

gato dalla Crusca si chiama *giubetto* o *gibetto* il martirio della penitenza. Che se quello sciaurato si fosse ucciso, *impiccandosi* al tetto della propria casa, avrebbe indi sortito la pena di tramutarsi come gli altri *suicidi* in una *pianta silvestra*, anzicchè in *cespuglio* (v. 100, 123). E non può essere neppure ch' ei sia stato un *biscazziere*, giacchè allora sarebbe costretto anch' esso a fuggirsi per la mesta selva *nudo e graffiato* e inseguito dalle *bramose cagne* (v. 116). E poi sono forse soltànto i dissipatori d' ogni fatta, che usano *man violenta* nel proprio avere? Nè di costoro si può dire che piangono là dove esser dovrebbero giocondi (Inf. XI, 45), perchè coll' aver già *dissipate* le loro ricchezze, si tolsero qualsiasi modi d' usarne a *vita gioconda*. Omai non è più in loro potere d' *essere* giocondi; ma certo potrebbero *essere* tali que' *ciechi avari disfatti* i quali invece di usare a bene, a felice virtù ed onore, il gran danaro raccolto, s' attristano e *piangono* nel custodirlo, non meno che per paura di perderlo e per insaziabile desiderio d' accrescerlo (Conv. IV, 12). Questi animali *crudi* non che ad altrui, *a sè medesimi*, questi che *frodano* (Inf. XI, 44, nascondono *sottraggono*) a sè la loro *facoltà* e se ne fanno perciò *stromento* al proprio danno, son essi questi *fraudatori* o *sottrattori* del *loro avere*, che *piangono* sovr' esso quaggiù, dove *potrebbero* volgerlo in lieto ed onorato uso a conforto di sè e in pubblico beneficio. Son essi anzi *idolatri* del raccolto denaro, tanto che se ne proibiscono il godimento, vi si *consumano*, vi *muoiono* sopra per incessabili e continue sollecitudini e smaniose brame. Disumani! che tengono *stretto ad ambe mani*, sottraendo sinànco a sè stessi il *pane* negato altrui. Quindi è che devono essere puniti come avessero data a sè la morte, ma *caduta* che sia l' anima loro e *germogliata* nella dolorosa selva, non potranno però sorgere *in pianta* rimanendosi invece *tristo cespuglio* a testimonianza della ignobile loro vita, seguitata da una morte peggiore. Gl' infelici *nasconditori* del proprio tesoro, fatti così un *mucchio*

di virgulti presteranno indarno un rifugio alle *anime nude* de' mal capitati scialacquatori, ed invece ne riceveranno danno e oltraggio. Ond' è che pur anco in questo luogo come altrove, così fatti viziosi, gli uni agli altri dirittamente contrari, si trovano insieme se non a rimandarsi l' accuse della diversa colpa, ad accrescersi la pena con vicendevoli offese.

131—151. In questo *gridatore* contro Jacopo da Sant' Andrea non è dunque più il caso di dover ravvisare un Mezzo de' Rocchi o un Lotto degli Agli o altro qualsiasi noto per le dissipate sostanze o per una morte incontrata onde liberarsi dai mal soffocati rimorsi. Di cotal genía già soverchiano a buon saggio Lano e Jacopo da Sant' Andrea. Ma vuolsi senz' altro riconoscervi un *reo* della *opposta* colpa, un sordidissimo avaraccio, che sottratto e trattenuto con mano violenta il suo ricco avere, ne fece a se *croce*, il proprio supplizio e disfacimento. La costui tanto *sconoscente vita* fu poi cagione perchè il Poeta sdegnasse di pur ricordarne il nome, se già nol tacque perchè assai ben noto, o più veramente per maggior vituperio della sua città, dove la signoreggiante *avarizia* offriva di molti, *lerci* di un medesimo peccato. Se non che io m' avveggo d' essermi lasciato condurre in troppo lungo discorso sur una quistione oggimai definita. Nè perciò mancai di ragionarne più sopra in distesa maniera, e come pareami convenevole per farmi incontro all' opinione erronea e volgata. *Ma la verità nulla menzogna frodi*, ed è alla verità, cui deve pur rivolgersi l' anima di chi studia di penetrare i pensieri d' un Autore, di Dante specialmente, e vuol farsene interprete. Non però fra sì aride discussioni possiamo perdere d' occhio le maravigliose tracce della sua poetica virtù, che il gran Maestro ne lasciò a contemplare in questo canto. Vedemmo quanta vita, quanta passione è nel discorso dello sventurato segretario di Federico, quanta verità ed evidenza in ogni parte. L' eloquenza non potrebbe addurre migliori esempj.

È poi del tutto ammirabile la varietà e opportunità degli incidenti che sorgono a meglio compiere la descrizione della mesta selva e rappresentarci viva viva la diversa immagine dei suoi abitatori. Le similitudini soccorrono sempre all' uopo non pure per lumeggiare i concetti del Poeta, ma per renderle anco interi e sensibili. Quivi il verosimile piglia il campo del vero; tanto potè la forza della parola imitatrice della natura, sì per ciò che risguarda l' indole e il movimento delle passioni e le esigenze della storia, e sì per quello che spetta all' operare e atteggiarsi delle cose vedute e sentite. Sopra ciò noi siamo pure astretti a dover indi accogliere, quasi a forza insinuata nell' animo alcuni gravi ammaestramenti per guida e conforto del vivere morale e civile, come se il Divino Poeta ad altro fine non producesse in mezzo le grandi e sicure bellezze dell' arte sua, se non per vieppiù invogliarci a profittare della sua preziosa dottrina.

Dante,

ein Schattenriss[1]).

Vagliami il lungo studio e il grande amore
Che m' ha fatto cercar lo tuo volume.

Dante wird von den Gebildeten des christlichen Europas seit Jahrhunderten zu den grössten Dichtern aller Zeiten gerechnet, und so wird es einer Rechtfertigung nicht bedürfen, wenn wir es versuchen, in so flüchtigen Zügen, wie leider die

[1]) Sollte der geneigte Leser auf den folgenden Versuch ein "wie kommt Saul unter die Propheten?" anwenden, so können wir ihn versichern, dass er nur unser eigenes Bewusstsein ausspricht. Gerade dies aber drängt uns zu einer Beantwortung jener Frage. Dante war uns Jahre lang, aber freilich vor Jahren, nicht nur ein Gegenstand der höchsten liebenden Verehrung, sondern auch ernster Studien, namentlich in Beziehung auf akademische Vorträge. Seit Jahren aber sind diese und ähnliche Studien unseres akademischen Fachberufs vor und unter Arbeiten ganz anderer, fast antipodischer Art so sehr zurückgetreten, dass unser Verhältniss zu Dante wenn gleich noch immer ein gleich warmes, doch mehr und mehr ein dilettantisches wurde. Doch konnte auch dies uns immerhin befähigen und berechtigen, vor einem gebildeten, aber (nach dem hergebrachten Ausdruck) "gemischten Publikum" einen Vortrag über Dante zu halten, der unter den Zuhörern Manchem zur Freude und Belehrung dienen, die Meisten hoffentlich zur Gemeinschaft in jenem Verhältniss zum Dichter und Gedicht führen konnte. Das Alles aber, ohne dass wir wahrscheinlich irgend etwas sagen konnten, was die Mitglieder eines Dante-Vereins und zumal die gelehrten Mitarbeiter an

zugewiesene Zeit es nur gestattet, zunächst ein Bild des Dichters, des Mannes vorzuführen — als Vorbereitung und mit Vorbehalt einer bei einer andern Gelegenheit nachzuholenden Besprechung jenes grossen Gedichtes selbst, welches schon die Zeitgenossen das "göttliche Schauspiel" genannt haben, ohne sich der vollen Bedeutung des Wortes bewusst zu sein. Dieses kann hier nur soweit im Allgemeinen besprochen werden, als es eben zur Kennzeichnung des Dichters und, wenn man so sagen darf, seines Ranges unter den sehr wenigen ebenbürtigen Dichterfürsten nöthig erscheint. In dieser Beziehung nun mag es immerhin zweifelhaft sein, ob der Gesammtwerth der poetischen Schätze, welche — der grossen Alten nicht zu gedenken — ein Shakespeare, Calderon oder Cervantes, ein Goethe oder Schiller der Nachwelt vermacht, nicht eben so hoch oder höher anzuschlagen sein dürfte, als jenes Hauptwerk Dante's, das einzige, welches einigermassen Gemeingut der Gebildeten geworden — neben so manchen andern Werken, die, einzeln genommen von geringerer objectiver Bedeutung, doch alle sehr wesentliche Züge zu einem Gesammtbild des Dichters und seiner geistigen und sittlichen Gestalt bieten. Die Entscheidung dürfte jedenfalls um so schwieriger sein, da es sich dabei um so verschiedenartige Gattungen der Dichtkunst handelt. Dagegen kann wohl mit voller Zuversicht behauptet werden, dass es keine einzelne Dichtung im ganzen Bereich menschlicher Geistesarbeit giebt, welche sich an Bedeutsamkeit des Inhaltes, an hohem Geist und Sinn, tiefem, heiligem Ernst der Auffassung und an entsprechender Vollkom-

---

diesen Jahrbüchern, sowie die meisten seiner auserlesenen Leser nicht eben so gut oder besser wüssten. Wie wir nun dennoch dazu kommen und es wagen konnten, wenigstens den ersten Theil jenes Vortrags hier zu veröffentlichen — das zu erklären, müssen wir der verehrten Redaktion überlassen, welche uns jedenfalls das Zeugniss geben wird, dass wir uns in eine so bedenkliche Lage nicht unberufen gedrängt haben.

menheit der Ausführung in der schwierigsten Art der Schönheit neben Dante's grosses Epos stellen liesse. Wo aber auch in andern Beziehungen eine gewisse Ebenbürtigkeit nicht in Abrede zu stellen, da steht Dante als durch und durch christlicher Dichter auf nur von ihm erreichter Höhe. Seine Weltanschauung bewährt sich durchaus als eine christliche, nach dem Mass und Geist seiner Zeit und Kirche im höchsten, weitesten, tiefsten und freiesten Sinne; sein Geist durchdringt den ganzen unermesslichen, die ganze Welt seiner Zeit umfassenden Stoff bis in die kleinste Faser und Ader und bringt ihn zur poetischen Wiedergeburt. Denn gilt dieselbe christliche Signatur auch, was Gesinnung und Streben betrifft, von einigen andern mit mehr oder weniger Recht berühmten Dichtern, wie Milton und Klopstock, so stehen diese wieder in ihrer dichterischen Begabung, sowie in der Auffassung und Begrenzung ihres Stoffes allzu tief unter Dante, als dass sie hier weiter in Betracht kommen könnten. Was aber die in gewisser Hinsicht wahlverwandten grossen Werke eines ältern deutschen Dichters, Wolfram von Eschenbach, betrifft, so entbehren sie zu sehr des richtigen Verhältnisses zwischen der Idee und der poetischen Schöpferkraft, welche deshalb ihre Zuflucht zu den willkürlichen Gebilden einer durchaus allegorischen Welt zu nehmen gezwungen ist, statt wie Dante die welthistorische Verkörperung und Realität der Idee als Stoff zu beherrschen, um hier ebenbürtig in Vergleich treten zu können. Dasselbe lässt sich in gewisser Hinsicht von Goethe in seinem Faust sagen. Wenn gleich seinem Geist und seiner Bildung sowohl als Dichter wie nach andern Richtungen die Ebenbürtigkeit mit Dante durchaus zugestanden werden muss, so tritt doch in jenem Gedicht ein ähnliches Missverhältniss mit denselben Nachtheilen für die poetische Schöpfung hervor, welche sich eben deshalb auch zuletzt in dem Reich der Allegorie verliert. Allerdings liegt bei Goethe das Missverhältniss nicht sowohl in dem Mass der poe-

tischen Zeugungskraft, als in dem Mangel einer entsprechenden Concentration und Höhe des Standpunktes, von dem aus er seine Welt zu beherrschen sucht. — Eine Welt, die freilich viel weitere Grenzen und reichere, mannichfaltigere Gestaltungen und Verhältnisse darbot, als Dante's Welt nach dem Maass seiner Zeit dem sterblichen Auge darbieten konnte. Um so grösser aber erweist sich der Vortheil, den die feste centrale Einheit des christlichen Standpunktes dem Dichter des göttlichen Weltdramas seiner Zeit vor der humanistischen Zerfahrenheit unseres Faustes darbietet. Auch abgesehen davon, schon wegen der Verschiedenheit der unbestimmten Gattung und skizzenhaften Form dieses Gedichtes lässt jedenfalls ein Vergleich sich kaum irgend erspriesslich durchführen. Lassen wir aber die Frage auf sich beruhen, wie weit eine andere Gattung als eben das Epos (in einer Reihe von Dramen z. B.) einen Stoff von solcher Art, Bedeutung und Umfang würdig behandeln könnte — bleiben wir vielmehr bei der epischen Gattung stehen, so ist das Homerische Epos unbedingt das einzige, welches auch nur entfernt einen Vergleichspunkt mit der "Göttlichen Comödie" bieten könnte. Von Homer wie von Dante rühmt man mit Recht, dass ihre Dichtung bei gleicher poetischer Begabung den Gesammtinhalt des innern und äussern Lebens ihrer Zeit abspiegelt, worin mehr oder weniger auch deren Vergangenheit mit begriffen ist. Aber erwägt man eben den Unterschied zwischen der innerlich und äusserlich noch so beschränkten, nach allen Seiten noch naiven hellenisch-heidnischen Götter- und Heroenwelt Homer's und jenem Zeitalter, welches in Dante's welthistorischem Epos uns entgegentritt, so wird sich zwar nicht hinsichtlich der poetischen Form und ihrer höchsten wahrhaft classischen Schönheit, wohl aber jedenfalls hinsichtlich der Bedeutsamkeit des Inhalts für Dante eine unendlich viel höhere Stellung ergeben — entsprechend dem Unterschied zwischen dem noch wesentlich naiven hellenischen Hei-

denthum und dem christlichen Mittelalter. Und zwar gilt dies nicht blos von den äussern, politischen, kirchlichen, nationalen und socialen Factoren und Bewegungen, sondern ebenso sehr von der Welt des innern Lebens, des Wissens und Glaubens, welches alles zu dem Stoff gehört, den Dante poetisch zu bewältigen und in concreten, lebendigen, historischen Vertretern siegreich zu gestalten vermag.

Um sich dies durchaus anschaulich zu machen, müssten wir hier eine Charakteristik eben der Zeit geben, der Dante angehört, daran jedoch ist in den uns gewiesenen Zeitgrenzen nicht zu denken. Es muss genügen, daran zu erinnern, dass es sich um die Zeit der Hohenstauffen handelt, die grossartigste, bedeutungsvollste, reichste, mannichfaltigste des ganzen gewaltigen grossen Mittelalters. Und wenn Dante erst nach dem Untergang der hohenstauffenschen Macht auftrat, so waren auch die Nachwehen des grossen Kampfes zwischen dem weltlichen und geistlichen Schwert, zwischen Kaiserthum und Papstthum einer solchen Vergangenheit durchaus würdig. Aus den Trümmern der in jenem furchtbaren Zusammenstosse ihrer beiden Grundpfeiler tief erschütterten und gebrochenen Welt begannen schon die Keime einer neuen sich zu entwickeln, welche statt der vergeblich angestrebten Einheit eine um so grössere Mannichfaltigkeit nicht weniger bedeutender und fruchtbarer Gestaltungen des innern und äussern Lebens ahnen liess. Diesen welthistorischen Stoff der vor dem Dichter sich ausbreitenden Gegenwart bereichert, erweitert, vertieft und erhöht er aber noch dadurch, dass er nicht nur die irdische Vergangenheit in ihren Hauptvertretern hineinzieht, sondern noch mehr dadurch, dass er die jenseitige überirdische Zukunft als den Schluss des irdischen Daseins auffasst und schöpferisch vergegenwärtigt und von da aus herab- und zurückblickend die Uebersicht der Gegenwart und Vergangenheit eröffnet. Ja, in seiner Auffassung ist dieses irdische Diesseits

in Gegenwart und Vergangenheit nur die Vorbereitung des Jenseits, wo es erst seine volle Bedeutung gewinnt. Nachdem dort in jener Schule gesäet ist, erweist sich hier die Ernte in Strafe, Läuterung oder Lohn als Hölle, Fegefeuer oder Paradies. Auch abgesehen von der hohen sittlichen Berechtigung einer Anschauung, welche das eigentliche Sein, die wahre Welt des Menschen nicht in dem vergänglichen Leibesleben, sondern in dem ewigen Geistesleben findet, erweist sich diese Behandlung des Stoffes auch als einer der genialsten, kühnsten und fruchtbarsten Griffe, den die Dichtkunst je gewagt. Darin liegt die Möglichkeit der Darstellung einer unendlichen Fülle von Zuständen und Gestalten auf den mannichfaltigsten Stufen und in den mannichfaltigsten Verhältnissen jener ganzen Laufbahn der historischen Persönlichkeiten, die er uns vorführt und mit denen er eben in der ewig lebenden Geisterwelt als mit concreten lebendigen Wesen, nicht als mit todten Allegorien verkehrt. Symbolische Bedeutung hat freilich Alles was besteht und geschieht. Dies gilt also auch von jenem Theil des grossen Weltepos Dante's, der das so allgemeine Missverständniss, als wenn es eine Allegorie wäre, wenigstens erklärt und entschuldigt — von den auf den ersten Blick oft scheinbar willkürlichen, phantastischen Zuständen der Geisterwelt, in die er uns einführt. Auch hier zeigt sich bei tieferer, durchdringender Erwägung symbolisch-reale lebendige Wirklichkeit, sobald man nur die erste Voraussetzung der allgemeinen Möglichkeit zugiebt, welche nur dann geläugnet werden kann, wenn überhaupt die Möglichkeit einer Geisterwelt geläugnet wird. Dante zeigt uns seine Geisterwelt jedenfalls nicht als wesenlose Allegorien, sondern in lebendig geisterhaften und concreten dämonischen Persönlichkeiten und Oertlichkeiten. Ihre Erscheinung, ihr Gebahren wird bedingt durch Lebensgesetze, beruhend auf der unabweislichsten logischen und sittlichen Consequenz der Entwicklung der Sünde zur Strafe durch sich selbst, welche sich

hier nur aus dem innern Leben in die Aeusserlichkeit übersetzt und gestaltet.

Wenden wir uns aber von dem bedeutungsvollsten Inhalt zu der Form — eingedenk des Grundsatzes, dass die höchste classische Leistung der Kunst sich da findet, wo der bedeutende würdige Inhalt die entsprechend schöne Form findet, und zwar so, dass beide sich wechselseitig durchaus gleichsam decken und durchdringen — so kann es nicht zweifelhaft sein, dass Dante's Epos keiner Dichtung irgend einer Zeit oder eines Volkes an wahrhaft classischer Vollendung nachsteht und nur unendlich selten erreicht worden ist. Dies gilt um so mehr, da die sittliche und geistige Bedeutung und Hoheit des Stoffes mit nichten, wie Manche meinen, gleichgültig und gewichtlos in dieser Wagschale ist. Es liegt aber in der ganzen Eigenthümlichkeit jenes Gedichts nach Form und Inhalt, dass wir einen ganz ebenbürtig entsprechenden Gegenstand eines anschaulichen Vergleichs nicht sowohl auf dem Gebiete der Dichtung als der Baukunst finden, in den vollendetsten grössten Meisterwerken der gleichzeitig mittelalterlichen Architektur, wie etwa der Cölner Dom oder das Strassburger und Freiburger Münster. Wie hier kein Stein, keines der zahllosen Ornamente und Bildwerke zu finden, die nicht an ihrer nothwendigen Stelle stünden und lägen — wie jede Einzelnheit der unendlichen Mannichfaltigkeit und Fülle bei der gewaltigsten Massenhaftigkeit des Ganzen aus einer unabweislich folgerechten Entwicklung einiger grossartig einfachen Grundzüge und aus einer erhabensten centralen Idee hervorgegangen, so finden wir in Dante's poetischem Wunderbau keinen Gedanken, kein Wort zu viel oder zu wenig, oder nicht an der ihm gebührenden Stelle und ohne entsprechende Begriffsgestalt — Nichts was in willkürlich zufälliger Verbindung oder als blosses Ornament lose an dem Hauptstamme herumhinge. Jedes Wort entspricht vollkommen dem Gedanken und jeder Gedanke, in logischer und sittlicher Nothwendigkeit durch

den ganzen Zusammenhang bedingt, erschöpft sich in dem Worte. Und dies gilt von den alltäglichsten Gegenständen des gemeinen Lebens bis zu den tiefsinnigsten Abstraktionen der Philosophie und Theologie — von den erschütterndsten Schrecken der Unterwelt bis zu den lieblichsten und erhabensten Gesichten und Tönen des Paradieses. — Ja, diese gleichsam unerbittliche Folgerichtigkeit, die dem Leser nicht gestattet, ein einziges Mittelglied unbeachtet zu lassen, diese oft bis zur Strenge und Knappheit gehende Genauigkeit, man möchte sagen, Keuschheit des Ausdrucks, kann im ersten Augenblick etwas bedrückendes, herbes, abschreckendes haben, wenn man nicht beharrt bis zu Auffassung und Verständniss gleichsam des architektonischen Ganzen und zur wirklichen Orientirung in der unendlichen Mannichfaltigkeit und Fülle der Bilder, welche den ganzen Bau beleben. Dies Alles aber nicht in hartem, kaltem Stein, wie bei jenem grossen Wunderbau ausgeführt, sondern mit aller Wärme und Farbe der Dichtung, die auch den fremdartigsten Gestalten und Zuständen der Geisterwelt einen solchen Charakter bestimmt eigenthümlicher Lebenswahrheit giebt, dass man den Eindruck gewinnt: so kann der Dichter nur schildern, was er wirklich gesehen — wenn auch nur mit dem nach innen gekehrten geistigen Auge als Vision. Und gerade darin liegt der Ton und Zug, wodurch dies Gedicht, wie kein anderes Menschenwerk, oft an die prophetischen Bücher der Heiligen Schrift erinnert. Kommt aber bei einem Vergleich zweier Werke der Kunst auch der Unterschied des Materials in Betracht, so darf wohl der Schwierigkeit, die in der Härte und Sprödigkeit des Gesteins liegt, womit ein Erwin von Steinbach arbeitete, entgegengestellt werden, dass Dante auf eine Sprache angewiesen war, die er sich selbst erst im eigentlichsten Sinne des Wortes schaffen musste. Und wenn dieser Umstand den Werth des Kunstwerkes an sich nicht erhöht, so ist er doch jedenfalls ein beachtenswerther Zug zur Kennzeichnung der Persönlichkeit

des Dichters, der eigenartigen Grösse des **Mannes**[2]). Und eben nur in diesem Sinn und zu diesem Zweck sind wir überhaupt soweit auch auf eine Besprechung des Gedichtes eingegangen, worin sich auch alle die Züge zusammenfassen, die sich vereinzelt oder in kleinern Gruppen auch in allen andern zahlreichen Werken Dante's wieder finden, die wir nicht weiter beachten dürfen, unter denen aber nicht eins ist, was nicht der Stellung in der Umgebung jenes Hauptdomes würdig wäre, und das Bild des Baumeisters selbst vervollständigte, dem wir uns nun gänzlich zuwenden. Möchte die folgende, leider nothgedrungen so flüchtige und dürftige Darstellung genügen, um die Behauptung zu rechtfertigen, dass Dante jedenfalls als Mensch, als Mann, als Genosse eines edeln Volkes, eines freien, grossartig bedeutenden Gemeinwesens, als Charakter und in sittlicher Beziehung kopfhoch die sehr geringe Zahl derer überragt, die als Dichter ihm irgend gleichgestellt werden können.

Um aber einen solchen Riesenbaum mit seinen Blüten und Früchten mit Augen zu fassen und zu verstehen, gilt es einige Anschauung von dem Grund und Boden, der Atmosphäre, dem Klima zu gewinnen, dem er angehört. Auch dies — oder gerade dies kann aber hier nur mit sehr wenig Worten geschehen und mit der möglichst günstigen Voraussetzung hinsichtlich der schon vorhandenen Orientirung der Zuhörer.

Wir treten also mitten in den grossen Zwiespalt der Guel-

---

[2]) Die Wahlverwandtschaft mit Luther liegt, trotz sehr grosser Unterschiede, gerade hier näher als vielleicht in andern Beziehungen, an die gedacht worden ist. Welchen Werth Dante selbst gerade auf diese Seite seiner geistigen Arbeit legte, beweist die merkwürdige erhabene Stelle im *Convito amoroso* (*Tratt. I. cap.* 13), worin er von der Vulgarsprache sagt: "Dies wird jenes Gerstenbrot sein, von dem sich Tausende sättigen und mir selbst die Körbe gefüllt bleiben werden. Dies wird ein neues Licht, eine neue Sonne sein, welche aufgehen wird, wo die gewohnte untergeht, und Licht bringen wird denen, die in Finsterniss und Schatten des Todes leben, weil die alte Sonne ihnen nicht leuchtet."

fen und Ghibellinen, der durch so viele Menschenalter Italien und besonders Toscana mit allen Gräueln eines Kampfes, ja eines unendlichen Gewirres von Kämpfen erfüllte, die (mit dem römischen Dichter recht eigentlich) als "*plus quam civilia bella*", als furchtbarer denn der Bürgerkrieg bezeichnet werden können. Und zwar treten alle diese entsetzlichsten Züge in dem Masse mehr hervor, wie bei dem Verfall und endlichen Untergang der hohenstaufenschen Macht, bei der sittlichen Zerrüttung der kirchlichen Zustände und der erniedrigenden Abhängigkeit der Päpste von Frankreich[3]) der Parteikampf seine ursprüngliche höhere, ideale Bedeutung verlor und ganz überwiegend in das Gebiet kleinlicher Interessen der Parteihäupter und roher Leidenschaften der Massen herabsank. Hier handelte es sich dann bestenfalls um Sein oder Nichtsein der zahlreichen, überhaupt noch lebensfähigen und lebensberechtigten politischen Elemente, die der zur Lebensgewohnheit gewordene Kampf übrig gelassen oder hervorgetrieben hatte. Zur sittlichen Kennzeichnung jener Periode bedarf es nur einer Erinnerung an das Ende des Grafen Ugolino mit seinen Söhnen in dem Hungerthurm zu Pisa, welches Dante den Stoff zu dem classisch furchtbarsten Bilde gegeben, welches das ganze Gebiet der Dichtung aufzuweisen haben dürfte.

Auch Florenz konnte nach seiner ganzen Stellung und Bedeutung sich am wenigsten frei von dieser Zerrüttung halten. Seit die beiden Gegensätze zum ersten blutigen Ausbruch gekommen, seit das kecke rasche Wort eines Mosca Lamberti: "That hat Rath!" die blutige Rache an jenem Buondelmonte entschied, der seine edle Verlobte schnöde verworfen hatte — seit 1215, ein halbes Jahrhundert vor Dante's Geburt, war Flo-

---

[3]) Die verderblichen Folgen der Entfernung des päpstlichen Stuhles von Rom hat neuerdings Gregorovius mit gewohnter Meisterschaft in seiner Geschichte des mittelalterlichen Roms dargestellt.

renz vor den meisten andern Städten ein Hauptsitz guelfischer und ghibellinischer Umtriebe und Gewaltthaten. Auch hier sah man bald die eine, bald die andere Partei als Sieger oder besiegt — auch hier werden die Besiegten, soweit sie nicht der blutigsten Vergeltung verfallen, von Heimat und Haus vertrieben und gesellen sich den äussern Feinden der eigenen Vaterstadt zu, welche unter der Herrschaft der Gegner selber zur unversöhnlichen Feindin der eigenen Söhne wird — auch hier Menschenalter hindurch mit wechselnden Losungen und Farben der Parteien eine gleichsam doppelte Stadt, eine innerhalb und eine feindselige ausserhalb der Mauern. Diese Verhältnisse waren in der That der Art, dass man nicht begreifen kann, wie ein noch irgend geordneter, erträglicher, geschweige denn ein gedeihlicher, erfreulicher Zustand möglich war, wenn man nicht einen Punkt in seiner vollen Bedeutung erwägt, der vielleicht meistens allzu wenig beachtet wird.

Jene beiden Parteien fanden ihren eigentlichen Kern in den grossen adeligen Geschlechtern, welche nach ihren verschiedenen historischen Schichtungen sich entweder altrömischen Ursprungs rühmten, oder dem Feudaladel deutschen Blutes angehörten, oder erst später durch Handel und Geldgeschäfte zu Reichthum, Ansehen und Macht auch an feudalem Grundbesitz gelangt waren. Die höhern Interessen, welche ursprünglich die eine oder andere dieser Schichten und deren Hauptvertreter, jene mächtigen Geschlechter der Buondelmonti, der Adimari, der Donati, der Bardi, der Uberti, der Tosinghi, der Pazzi, Visdomini, Cerchi u. s. w. nach der einen oder andern Seite getrieben, waren in der Verwirrung und Verwüstung des Kampfes ziemlich verwischt. Die Thatsache, dass das Haus der Gegner seit Menschengedenken zu den Ghibellinen hielt, war Grund genug bei den Guelfen zu bleiben und umgekehrt. Fest geschlossene politische Genossenschaften gaben jeder Partei zahlreiche kriegerische Anhänger, sowie burgähnliche Stadt-

häuser nebst festen Schlössern im Gebirge und in der Umgegend weit und breit, gaben den einzelnen Familien die Mittel zu Angriff und Vertheidigung ohne nothwendige Rücksicht auf das städtische Gemeinwesen, dem sie angehörten. Aber eben dieses selbst, hauptsächlich vertreten durch die Masse der ursprünglich Gemeinfreien, der Grossbürger oder Popolanen in Gewerbe und Handel erstarkt, hatte in demselben Maasse, wie die Adelsfactionen sich gegenseitig schwächten, durch tüchtige bürgerliche und kriegerische Ordnungen in selbstständiger Abgeschlossenheit eine Stellung gewonnen, die mehr und mehr die Mittel gewährte, beide Faktionen wenigstens zeitweise im Zaum zu halten oder die eine in Verbindung mit der andern niederzuschlagen. Dabei aber war nicht zu vermeiden, dass nicht bald die eine, bald die andere Faktion einen grossen Einfluss auf das bürgerliche Gemeinwesen gewann, der allerdings den Missbrauch nicht ausschloss. Bei der Begünstigung, welche diese Entwicklung bürgerlicher Freiheiten von vornherein durch die päpstliche Politik und im Gegensatz sowol zu aristokratisch- und (im griechischen Sinn) tyrannischen als zu cäsarisch-despotischen Tendenzen, besonders des hohenstaufenschen Kaiserthums und seiner Statthalter gefunden hatte, war sehr bald eine nähere Wahlverwandtschaft zu der guelfischen als zur ghibellinischen Partei selbstverständlich. Auch traten von Zeit zu Zeit päpstliche Legaten auch in den schlimmern Zeiten des Papstthums zu aufrichtig höherer Vermittlung zwischen die Parteien, was immer mittelbar oder unmittelbar zur Hebung des bürgerlichen Gemeinwesens beitrug. Insofern konnte man jenes Gemeinwesen in einem ganz allgemeinen Sinne als guelfisch bezeichnen; nur dass deshalb der sehr wesentliche Unterschied zwischen ihm und der eigentlichen guelfischen Parteigenossenschaft nicht übersehen werden darf. Dieser gegenüber galt es, dieselben Interessen eines freien bürgerlichen Gemeinwesens und seiner Grundlagen und Nahrungsquellen in

Handel und Verkehr und Land- und Stadtfrieden zu mehren und zu wahren wie gegen die Ghibellinen, auch wenn diese Gegensätze nach jener Seite nicht so oft und so scharf hervortreten als nach dieser. So war dies sogenannte guelfische Bürgerthum doch wesentlich positiv und activ neutral in dem grossen allgemeinen Parteikampf, es war florentinisch. — Es war mit einem Worte eben Florenz selbst als städtische, politische, italische Macht. Hinter und unter dieser Hauptschicht städtischer grossbürgerlicher Bevölkerung fing schon damals die demokratische Masse der Kleinbürger an, sich zu regen und gelegentlich unter dem Einfluss bald guelfisch, bald ghibellinisch-aristokratischer Demagogen die schlimmsten Krisen durch Pöbelwuth noch gefährlicher zu machen. Doch gewann dies Element erst später eine entscheidendere Bedeutung. Bei tüchtiger Führung konnte die Grossbürgerschaft nach allen Seiten ein gewisses Gleichgewicht erhalten, wenn gleich nicht alle vorübergehenden Störungen verhindern. Eine längere Periode der Art trat nun, nachdem es schon früher nicht an ähnlichen kürzern Momenten der Vorbereitung und des Vorgeschmacks gefehlt hatte, für Florenz ein, nach dem Untergange Manfred's, des letzten Trägers hohenstaufischer Macht, 1265.

Die Ghibellinen unterlagen nun, wie fast überall in Toscana und der Lombarbei, so auch in Florenz, wo ihnen wenige Jahre zuvor der blutige Sieg von Montaperti die Herrschaft gegeben hatte. Ihre Führer und deren Anhänger wurden erschlagen oder gewaltsam vertrieben, ihre Thürme gebrochen, ihre Häuser geplündert und ihre Habe confiscirt. Doch wurden die Unschädlichern oder Gemässigtern, weniger Verhassten geschont und unterwarfen sich mehr oder weniger aufrichtig der neuen Ordnung der Dinge. Florenz selbst aber wurde nun guelfisch in dem oben bezeichneten Sprachgebrauch und in nur sehr uneigentlichem Sinne, wobei aber ein kräftiges und im ganzen gerechtes und kluges Bürgerregiment auch die Guelfen

als Partei in gewissen Schranken zu halten wusste. Dieser gleichsam Licht- oder Silberblick des florentinischen Gemeinwesens dauerte ohne erhebliche Unterbrechung bis zu Ende des Jahrhunderts, und dies Menschenalter genügte, um das Gedeihen der Stadt nach innen und aussen so hoch zu steigern, dass keine andere italische Stadt sich ihr gleichstellen konnte. Nach aussen wurden die Grenzen der unmittelbaren oder mittelbaren städtischen Herrschaft nach allen Seiten durch siegreiche Kriegszüge erweitert, durch geschickte Unterhandlungen gesichert und die Stadt selbst durch gewaltige Festungswerke wenigstens für jede italische Macht uneinnehmbar gemacht. So konnte Florenz in politischer und militärischer Hinsicht, bei seiner geographischen Lage zwischen Ober- und Mittelitalien im Besitz der bedeutendsten Apenninenpässe recht eigentlich als das entscheidende Gewicht in der Wagschale, als die Axe gelten, um die sich die italische Politik bewegen musste. Dazu kam der zunehmende Reichthum der Stadt und der Bürger, zunächst durch die Entwicklung des Handels, der die Erzeugnisse des kunstreichen Gewerbfleisses auf allen Handelsstrassen zu Wasser und zu Land verbreitete, wobei besonders die Venetianer als Rheder der Florentiner mitwirkten. Ausserdem aber und infolge dessen, durch die Anhäufung des reichen Handelsgewinnes, erhob sich Florenz bald zur ersten Geldmacht der damaligen Zeit. Florentinische Bankhäuser verbreiteten ihre kräftigen Zweige zum Theil unter dem gemeinsamen Namen Lombarden nach Augsburg, Marseille, nach Paris und London. Die Wirkungen dieser materiellen Entwicklung zeigten sich bald in der ganzen Lebenshaltung der Bewohner, und zwar in der Art, dass dabei im ganzen noch ein edler Geist und Gesinnung vorherrschte.

Zwar der grossartig strenge, etwas ärmliche Styl und die rauhe Einfalt der Sitten des alten, noch überwiegend aristokratischen Florenz, vor dem Ausbruch oder doch vor der höhern

Fluth der grossen Zwietracht, die Zustände — die Dante so schön, wenn auch vielleicht mit optimistischer Illusion, wie immer und überall die "gute alte Zeit" sich darstellt, von seinem Urahn schildern hört, konnten nicht wiederkehren, noch sich erhalten gegen die reiche, bunte, heitere Entwicklung aller Triebe zu Knospen oder voller Blüte. Diese Befreiung des Lebens durchbrach jedoch damals noch nicht die Grenzen der höhern Zucht edler Sitte und schöner Erscheinung. Die äussern sinnlichen Vortheile und Genüsse des Reichthums verdrängten noch nicht die höhern sittlichen und geistigen Bedürfnisse, Bestrebungen, Interessen und Entwicklungen. Die Selbstsucht blieb im ganzen noch der Liebe zum Gemeinwesen untergeordnet. Neben den grossartigsten schönsten Volksfesten, den heitern Ergötzlichkeiten in engern Kreisen einer frischen Jugend, worin bürgerliche und adelige Geschlechter in ritterlicher Sitte, Waffenspiel und Frauendienst wetteiferten — neben diesen leichtern, heitern Tönen und Farben der Oberfläche des Lebens blühten auch die ernsten Bestrebungen berufener Geister auf den Feldern der Wahrheit und Schönheit, der Wissenschaft und Kunst. So finden wir als Lehrer der Jugend einen Brunetto Latini, den Vertreter aller Zweige der damaligen scholastischen Studien, aber in einer freiern, dem gebildeten Weltleben zugänglichen Form. So erhebt sich gleichzeitig das herrliche Bauwerk des Arnolfo da Lapo, der Dom der Jungfrau Maria "zur Blume" und so manches andere grosse kirchliche, bürgerliche und kriegerische Bauwerk, worin der grossartig gebundene sogenannte byzantinische in die freiern heitern Formen des spätern eigentlich italischen Styls übergeht, ohne freilich in dem sogenannten gothischen, besser germanischen Styl zu verharren und die Lösung der höchsten Aufgaben der Baukunst zu finden. So zeigten sich auch in den bildenden Künsten, in der Bildhauerei und Formerei und noch mehr in der Malerei, in den Werken eines Cimabue und Giotto, in den Vorarbeiten

zu den Meisterwerken eines Ghiberti, della Robbia u. s. w. die ersten Wirkungen der Befreiung sowol der idealen als der natürlichen Kunstwahrheit und Schönheit aus den Banden der kirchlichen typischen Ueberlieferung. Ja, auch die Musik wird durch Casella zum Dienst der Poesie ausgebildet. Vor allem aber zeigt sich der geistige Aufschwung dieses kurzen, aber fruchtbaren Lichtblickes des italischen Lebens eben auf dem Gebiete der Poesie und in dem Stoffe und Werkzeuge, womit sie arbeitet, der Sprache. Welchen Werth man auch auf einige zerstreute, gleichsam Vorübungen legen mag, so steht fest, dass jenes Florenz vom Ende des 13. Jahrhunderts wo nicht geradezu die Wiege der italischen Sprache, doch die Schule ist, wo das schwache hülflose Kindlein in beispiellos mächtigem, raschem Aufschwung eine Höhe der Kraft, Fülle und Lieblichkeit erreichte, über die hinaus die Nachwelt sie nicht erheben konnte. Welchen Antheil man aber auch edlen Zeitgenossen und Freunden zuschreiben will, so erinnert doch nichts so sehr an jene hellenische Mythe von der jungfräulichen Göttin der Kunst, der Weisheit und des Kampfes, die gewappnet aus dem Haupte des Vaters hervorspringt, als das kunst-, weisheits- und kampfesgewaltige Epos, welches dem Haupte Dante's entspringt, nachdem die Sprache und der Geist der italischen Welt sich erst seit kaum einem Menschenalter in dem engen Kreise der mystischen oder minniglichen Lyrik versucht hatte. Wie im Leben, so auch in Religion, Wissenschaft und Kunst tritt uns die seltene Eigenschaft jener Periode entgegen, dass die alten Gebundenheiten sich lösen, ohne dass doch mit der kindlichen Liebe und Ehrfurcht gebrochen wird, welche der Anfang aller Weisheit und Schönheit ist. Durch diese gleichsam naive Mischung scheinbar unverträglicher Gegensätze erhält jene Zeit recht eigentlich den Charakter eines rasch vorüberfliegenden Silberblickes. Fassen wir aber die Bedeutung dieses Florenz nach den Hauptrichtungen

vergleichsweise zusammen, so finden wir, dass hier der Mittelpunkt der Zeit für höhere weltliche Bildung im edelsten Sinne des Wortes war, wie Rom der Mittelpunkt des kirchlich-religiösen und Paris der Mittelpunkt des streng wissenschaftlichen, scholastischen Lebens. Auch in der Politik konnte damals jedenfalls keine andere italische Macht sich mit Florenz und allen Vortheilen seiner innern und äussern Zustände und seiner geographischen und strategischen Lage messen. Sogar Venedig war damals zu ausschliesslich materiell und seewärts gerichtet, als dass es nach andern Seiten ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale werfen konnte.

In dieser Stadt, kurz vor dem Anfang dieser kurzen, aber schönen, alles in allem vielleicht schönsten Blütezeit ihrer Geschichte[4]), im Mai 1265, wurde Dante geboren, seiner Mutter durch einen prophetisch bedeutsamen Traum angekündigt. Sein Vater gehörte einem der ältesten Adelsgeschlechter an, den Elisei, welche sich altrömischen Ursprungs rühmten. Einer seiner Vorfahren hatte jedoch eine Alighieri aus Ferrara geheirathet und nahm den Namen der Frauenseite an, vielleicht weil seine äussere Stellung dem Glanz der väterlichen Ahnen nicht mehr ganz entsprach. Jedenfalls gehörten die Alighieri fortan nicht zu den bedeutendsten Geschlechtern, sondern erscheinen in einer zwar angesehenen, aber mit Reichthum nur soweit gesegneten Stellung, als zu einer freien, gedeihlichen, würdigen und schönen adeligen Lebenshaltung gehörte. Sie wurden gewöhnlich zu der guelfischen Partei gerechnet; doch ist kein Zeugniss vorhanden, wonach man dies im strengern und engern Sinne verstehen könnte. Vielmehr scheint es, dass sie sich schon

---

[4]) Wenn auch das mediceische Florenz in mancher Hinsicht mannichfaltigere und reichere Blüten und süssere Früchte trug, so zeigt es auch schlimmere Auswüchse, dürres und faules Holz in Menge. Jedenfalls wiegen an Manneswerth und in der Welt der Dichtung alle spätere Namen den einen Dante nicht auf.

früher thatsächlich zu der eigentlichen städtischen Gemeinde in dem oben angedeuteten Sinne gehalten. Dass jedenfalls dies auch durch wirklichen Eintritt in Bürgerrecht und Bürgerpflicht zu Dante's Zeit der Fall war, ist zweifellose Thatsache. Was Dante's natürliche Begabungen betrifft, so werden sie nach seinen Werken zu beurtheilen sein; aber auch hinsichtlich seiner erworbenen geistigen Bildung genügen diese zu beweisen, was uns überdies ausdrücklich berichtet wird, dass er von Jugend an bis in sein spätes Alter und in Glück und Unglück in seiner Vaterstadt, dann in Bologna, Padua und wahrscheinlich Paris keine Gelegenheit und keins der Mittel versäumte, welche jene Zeit in Schulen, Universitäten und Büchern darbot, um in allen Zweigen des Wissens die Höhen zu erreichen, die damals überhaupt dem menschlichen Geiste zugänglich waren. Aus diesen Quellen des Wissens, in Verbindung mit den mannichfaltigsten bedeutendsten Errungenschaften eines vielbewegten Lebens, in Wirken und Schaffen, Leiden und Genuss, gestaltete sich bei Dante (in den von seinem Zeitalter gebotenen und gestatteten weitesten Grenzen) eine Universalität der höchsten Bildung, wie sich schwerlich in einem zweiten Beispiel in dieser oder einer andern Periode der Culturgeschichte nach ihrem Maasse nachweisen lassen dürfte [5]).

Hierzu kamen aber bei Dante noch selbstständige eigenthümliche Factoren der geistigen und noch mehr der sittlichen

---

[5]) Man hat bei Dante — vielleicht unter dem überwältigenden, so zu sagen architektonischen Eindruck seines dichterischen Riesenbaues der *Commedia* — den Sinn für die Natur im engern Sinn vermisst. Wir erinnern uns sogar solcher Aeusserungen aus dem Munde eines in anderer Art nicht unebenbürtigen hochverehrten Mannes (J. Grimm), wo aber eine Hinweisung auf so manche Stellen der *Commedia* nicht ohne überzeugenden Eindruck zu bleiben schien — so z. B. die lieblichen Bilder von einem Fluge Tauben, von einer Schafherde u. s. w.; vor allem aber jenes wehmüthige Andenken des Wanderers an die Heimath beim Klang der Vesperglocke, dem im ganzen Gebiet der Poesie auch an tieferem Natursinn wenig gleich zu setzen.

Bildung, ohne welche sein ganzes Wesen wie seine Dichtungen undenklich wären. Dahin gehört zunächst sein eigenthümliches, seinem Zeitalter vorgreifendes, in seinem Ursprung allerdings nicht klar nachzuweisendes Verhältniss zum classischen Alterthum. Dies war ihm durch Virgil vertreten — wenn auch nicht im Einzelnen und mit vollem Verständniss, wozu das Material mangelte. Es war jedenfalls eine wahlverwandte Ahnung nicht nur des classisch Schönen, sondern auch die Wahlverwandtschaft mit dem demselben wesentlich zu Grunde liegenden Geiste eines verständigen billigen Masses in allen Dingen — jener Sophrosyne, im Gegensatz zu dem form- und masslosen extravaganten Wesen, welches die mittelalterliche Bildung beherrschte. In diesem Sinne dient ihm auch Virgil als Führer durch die Hölle und Läuterungswelt, und diesem Einfluss zumal ist ohne Zweifel eben die ächte Classicität der Form und Sprache seines grossen Werkes zugeschrieben. Jenes Maasshalten darf man freilich nicht in willkürlich conventionellen äussern Schranken suchen, welche denn auch die Gräuel der classischen Tragödie, die Schrecken des Tartaros, ausschliessen würden.

Dazu kam bei Dante zweitens sein Verhältniss zur Heiligen Schrift, das ihn viel unmittelbarer, freier und reiner aus den Quellen des Wassers schöpfen liess, "welches ins ewige Leben fliesst", als es seine Zeitgenossen durch die Vermittlung der Kirche und Schule vermöchten. Erkennen wir aber in seiner verklärten Geliebten, als seiner Führerin durch die himmlischen Welten, die Vertretung dieses Geistes, so weist uns dies sogleich auf die dritte sittliche und geistige Macht hin, welche ihn schon in frühester Jugend ergriff und über das Alltagsleben der Zeit auch in ihren höhern Regionen erhob und bis zu seinem Tode den entscheidendsten Einfluss auf seine ganze sittliche und geistige Entwicklung ausübte. Diese seine Liebe zu jener Beatrice, die eben durch ihn und durch das Denkmal, das er ihr nach ihrem Tode in seinem grossen Gedicht zu setzen verhiess, der edlern

Nachwelt durch alle Zeiten ein fast räthselhaft geheimnissvoller Gegenstand der Verehrung geworden ist — dies ganze, in seiner Art einzig dastehende Verhältniss irgend erschöpfend darzustellen, würde unsere Aufgabe hier weit überschreiten und müssen wir uns auch über diesen wichtigen und fruchtbaren Punkt mit wenigen allgemeinen Bemerkungen genügen lassen.

Zu einem bestimmtern Bild des Gegenstandes dieser Liebe, nach dessen innerm und äusserm Wesen, fehlen uns die einzelnen Züge allzusehr. Wir müssen uns grösstentheils darauf beschränken, im Allgemeinen aus den Wirkungen auf die Macht und das Wesen der Ursache zu schliessen. Dazu dann noch die wenigen und meistens doch allgemeinen Andeutungen, die Dante selbst in der Geschichte des Anfangs dieser Liebe und des "neuen Lebens", wozu sie ihn weckte, und in seinen Dichtungen auch über ihre äussere Erscheinung giebt und die von den wenigen vorhandenen fast gleichzeitigen Zeugnissen bestätigt werden. Beatrice, eine edle Jungfrau aus dem alten Geschlecht der Portinari, erschien danach als ein Wunder jungfräulicher Holdseligkeit, Hoheit und Reinheit — der Stolz, die Bewunderung und Verehrung ihrer Vaterstadt, welche damals so reich an Schönheit aller Art und an edlem Sinn dafür war. Der Eindruck, den sie auf Dante machte, als er in seinem neunten Jahre ihr, dem neunjährigen Kinde, zum ersten mal begegnete, spricht sich eben in jenen Worten aus, die sein Herz mit seinem innersten geistigen Ohr in dem Augenblick vernahm: "*Incipit vita nova!*" Als er nach abermals neun Jahren sie zum ersten mal wieder sah, fand der zweite Eindruck die Nachwirkungen des ersten ungeschwächt. Bis zu seinem letzten Athemzug, das bezeugen seine Dichtungen, beherrschten diese Eindrücke in, wenn auch nicht immer bewusster, doch stetiger Entwicklung und Steigerung das innere Leben des Dichters, wenn auch die Oberfläche des Stroms nicht allen Einwirkungen wechselnder, anmuthiger, edler Erscheinungen eines stürmisch

bewegten einsamen Lebens unzugänglich war. Die höchste, tiefste und treueste Liebe eines so starken, weiten, grossen, reichen Geistes und Herzens brauchte nicht nothwendig eine ausschliessliche zu sein! Am wenigsten bei einem solchen über allen Momenten der gewöhnlichen geschlechtlichen Beziehungen, sowohl der sinnlichen als der geistigen erhabenen Verhältnisse[6]). Von einer äussern Liebesgeschichte hienieden, einem irdischen Liebesverhältniss, von einer Gegenliebe im gewöhnlichen auch edlern Sinn ist aber zwischen Dante und Beatrice eigentlich gar nicht die Rede. Dante ist der Geliebten nie anders als gesellschaftlich oder zufällig in den gewöhnlichen äussern Verhältnissen einer keineswegs etwa vertrauten Bekanntschaft begegnet und hat wohl nie insbesondere und vertraulicher Weise ein Wort mit ihr gewechselt. Auch sein dichterischer Verkehr mit ihr war nur ein einseitiger und nie ein offener. Beatrice vermählte sich noch in der ersten jungfräulichen Blüte einem edlen Florentiner und starb (1290) nach wenig Jahren einer Ehe, von der das gänzliche Schweigen aller Nachrichten, wenn wir es richtig deuten, das bezeichnendste und würdigste Zeugniss giebt. Mit ihrem Tode gleichsam und in jenem Leben fängt die Geschichte von Dante's und Beatrice's Liebe erst an, wo er sie in verklärter und eben dadurch symbolisch concreter Persönlichkeit in der Geisterwelt als Vertreterin und Botin der höchsten Himmelsmächte wiederfindet, wo sie in und zu himmlischer Liebe und Weisheit verklärt ihm entgegeneilt. — Aber eben deshalb nicht als todte Allegorie, sondern als ewig liebende Freundin und Führerin durch jene himmlischen Wohnungen bis zur Anschauung des in

[6]) Dass die Rüge, womit Beatrice den Dichter im Paradiese nicht verschonen kann, sich nicht oder doch nicht hauptsächlich und ausdrücklich auf irdische Liebesverhältnisse bezieht, sondern auf weltliches Wesen und Leben überhaupt, im Gegensatz zum höchsten geistigen Leben, bedarf keiner weitern Nachweisung. Jedenfalls ist aber für uns kein Grund vorhanden zu einer speciellen Apologie in jenem Sinne.

blendendem Himmelslicht verhüllten dreieinigen Mittel- und Gipfelpunkts der ewigen höchsten Liebe.

Diese wenigen Andeutungen werden vielleicht genügen, es anschaulich zu machen, wie sehr Dante's Liebe sich unterscheidet von andern, bei oberflächlichem und gebundenem Blick vielleicht als gleichartig erscheinenden Verhältnissen grosser Dichter. Diese Vergleichung aber könnte nur dazu beitragen, eine richtige Würdigung sowohl der Geliebten als der Liebe und des Liebenden in Dante's Leben zu geben, deren eins immer für das andere Zeugniss gewährt. In allen jenen, auch den verhältnissmässig edler und höher gehaltenen Beispielen herrscht ein ungesundes, gefühliges, oder spitzfindiges, oder sinnliches, oder phantastisches Spiel vor, was, wo nicht erniedrigend, doch jedenfalls nicht recht förderlich wirksam sein kann. Wie denn auch keiner jener liebenden Dichter, weder ein Bocaccio, noch Petrarca, noch Klopstock, Bürger, Schiller oder Goethe (mit seinem Abstractum des "ewig Weiblichen!") sich selbst auch nur in rechter mannhaft realer Grösse als Liebende darstellen. Wie ganz anders der tiefe Ernst, die hohe Reinheit, die unendliche Lieblichkeit und Zartheit, die ununterbrochene, zum höchsten Fluge des sittlichen und geistigen Lebens antreibende Macht dieser Liebe eines Dante, dessen im vollsten Sinne mannhaftes, thatenkräftiges Wesen und Leben der zarten Demuth, womit er der höchsten edelsten Weiblichkeit sich unterordnet, einen um so tiefer ergreifenden Ausdruck und Bedeutung giebt.

Auch abgesehen von seinem Liebesleben sind uns von Dante's erster jugendlicher Lebensperiode nur wenig und allgemeine Züge aufbewahrt. Er nahm an dem ganzen heitern Treiben der edlern florentinischen Jugend den Theil, den die bürgerliche Stellung seines Hauses und seine persönliche Begabung und Bildung ihm zuwies — nicht blos in froher Geselligkeit, in schönen Festen und ritterlichen Spielen, sondern auch, wo es blutigen Kampf gegen die Feinde der Vaterstadt

galt. So wird er unter den Vorkämpfern der reich geschmückten Reiterschaar des florentinischen Adels genannt, die bei Campaldino den Sieg gegen die verbündeten Aretiner und Ghibellinen entschied; so theilte er zwar die Niederlage, aber auch die Ehre tapfern Widerstandes in der Schlacht bei Caprona gegen die Sanesen. In dem Maasse aber, wie der in seiner ganzen Natur vorherrschende Ernst unter dem Einfluss jener Liebe und dann zumal wohl nach der Vermählung Beatrice's mehr hervortrat, zog er sich mehr in den Umgang mit einem engern Freundeskreise zurück, dem die meisten der bedeutendern, gebildetern Stadt- und Zeitgenossen angehörten. Unter ihnen werden mehre ausdrücklich genannt: z. B. jener Brunetto Latini, der Musiker Casella, der Maler Giotto, der Dichter und Staatsmann Guido Cavalcante u. s. w. Mit Beatrice's Tode jedenfalls schliesst für Dante die Jugend und das jugendfrische Mannesalter ab und er tritt gleichsam mit der Weihe eines ewigen Schmerzes in seinem innern Leben und mit dem vollen Ernst plötzlich gereifter Mannheit in das öffentliche Leben seiner Vaterstadt, welche nie aufhörte, seine zweite Liebe auf Erden zu sein. Der erste Schritt auf diesem Wege war nach wohlhergebrachtem Brauch eines solchen Gemeinwesens die Gründung eines eigenen Hausstandes als Bedingung einer nach allen Seiten würdigen bürgerlichen Stellung. Dante vermählte sich mit Gemma Donati, aus einem der mächtigsten alten feudalen Geschlechter der Stadt. Für die in häuslicher Verborgenheit würdige Haltung auch dieser Ehe darf eines Theils schon das Schweigen der Zeitgenossen als Zeugniss gelten — dann die Thatsache, dass ihr drei Kinder entsprossen, zwei Söhne und eine Tochter, welche alle die Früchte einer edeln Häuslichkeit zeigen — eines solchen Vaters nicht unwürdig, wenn auch nie mit ihm zu vergleichen. Dass die Tochter, welche dem Kloster bestimmt wurde, den Namen Beatrice erhielt, ist ein kleiner Zug, den Jeder nach seinem eigenen Geist und Gefühl deuten

mag. Jedenfalls ist kein Grund vorhanden, der Mutter den ihr natürlich gebührenden so überwiegenden Antheil an diesen Früchten guter häuslicher Zucht zuzuschreiben. Wie lange sie gelebt, wird nicht gemeldet. Dass sie ihren Gemahl in seiner Verbannung begleitet, wenn überhaupt sie das Unheil noch erlebt, ist ganz unwahrscheinlich. Abgesehen von andern Möglichkeiten erklärt sich diese Trennung und einige andere vage Schatten, die auf dieser Ehe nicht sowohl liegen, als auf sie von spätern unberufenen Splitterrichtern ohne irgend bestimmten Grund geworfen worden, genügend wohl aus der Thatsache, dass zwischen den Donati's als Blutsverwandten der Gattin und Dante sehr bald ein feindliches politisches Verhältniss eintreten musste [7]).

Wie dem auch sei, wir haben es fortan nur mit dem öffentlichen Leben Dante's als Bürger und Staatsmann zu thun. Wem aber der Ausdruck "Staatsmann" hier vielleicht zu hoch gehalten erscheint — wer sich daran stossen möchte,

---

[7]) Diese Verbindung war ohne Zweifel keine sog. Liebesheirath im modernen Sinn, die übrigens, neben sehr löblichen und berechtigten Momenten, in der Praxis, namentlich an Trivialität, Sentimentalität u. s. w. ihre sehr schwachen Seiten hat. Dagegen aber schliesst auch das, was man (in meist sehr missliebigem Sinne) etwa als Vernunftheirath zu bezeichnen pflegt, die Elemente einer durchaus gesunden, würdigen Ehe keineswegs aus. Jedenfalls kann man unbedenklich annehmen, dass Dante's Ehe in ihrem objectiven Wesen eine solche war, wie sie denn die Vorzeit (die wo nicht die beste Zeit, doch jedenfalls in ihrer Art so gut war als die Neuzeit) nicht blos in aristokratischen, sondern auch in ehrenhaft ehrbar bürgerlichen und bäuerlichen Verhältnissen so häufig — ja als Regel mit sich brachte. In fürstlichen Kreisen sind sogar heutzutage die Ausnahmen (wohl und übel) noch sehr selten. Auch hier finden wir übrigens weder Beruf noch Grund zu einer ausführlichen Rechtfertigung gegen einige üble Andeutungen, die sehr tief unter ihrem Gegenstand liegen. Uns will bedünken, die poetische Intuition eines wahlverwandten weiblichen Gemüths, die sich in dem diesen Blättern beigefügten Gedicht der rühmlich bekannten Uebersetzerin der *Commedia* ausspricht, enthält die würdigste, psychologisch wahre und keinem glaubwürdig ebenbürtigen Zeugniss widersprechende Lösung des Dunkels in dieser Sache.

wenn wir den grossen Dichter hier von vornherein als einen der grössten Staatsmänner seiner grossen Zeit bezeichnen, den verweisen wir auf das, was wir oben im Allgemeinen über die Bedeutung der Arnostadt nicht nur in der italischen, sondern in der mitteleuropäischen Politik überhaupt angedeutet haben. Der Schauplatz war gross und bedeutend genug und über den Mann wird sein Thun entscheiden — aber nicht der Erfolg! Jedenfalls dürften unter den vielen Hunderten von sogenannten Staatsmännern, die unsere Zeit aus den Mistbeeten des diplomatischen und parlamentarischen Lebens hervorgehen sieht, nur unendlich wenige sein, neben denen wir an einen Dante auch nur denken möchten. Bald nach dem Abschluss jenes verhängnissvoll schönen Jugendlebens finden wir Dante unter den angesehensten Führern des florentinischen Gemeinwesens. Namentlich wird er in wichtigen Gesandtschaften verwendet. Zunächst an die mannichfaltigen weltlichen und geistlichen Mächte Oberitaliens und Toscanas, an die grössern Städte und feudalen Dynasten, sowie an die kriegerischen Parteihäupter, deren schon damals manche angefangen hatten, sich zu Herren oder (im griechischen Sinne) "Tyrannen" der Städte zu machen, die sie vielleicht als Flüchtlinge oder als Kriegsobersten aufgenommen hatten. Aber auch weiter hin und höher hinauf fand Dante ein Feld für seinen staatsmännischen Beruf als Gesandter am päpstlichen und neapolitanischen Hofe. Noch bedeutender wurde seine Stellung, als er 1300 in das Collegium der sogenannten Prioren gewählt wurde, welche nach manchen, zum Theil sehr stürmischen Wandlungen der städtischen Ordnungen seit etwa 50 Jahren die höchste Regierungsgewalt in der Republik ausübten. Schon allein diese Wahl würde hinreichen, zu beweisen nicht nur, dass Dante zu den angesehensten Männern der Stadt gehörte, sondern auch, dass er nur soweit und in dem Sinne guelfisch war, wie die Stadt selbst es war, keineswegs aber in dem Sinne der alten guelfischen Adelspartei. Denn solche städ-

tische Aemter konnte Niemand bekleiden, der in solcher Parteigenossenschaft stand. Eine wahrhaft gemeinnützig patriotische Gesinnung und Haltung in Verbindung mit den höchsten Begabungen that aber gerade damals den Leitern der florentinischen Politik um so dringender Noth, da die politischen Verhältnisse von allen Seiten immer drohender nach einer so gewaltsamen Krise drängten, wie die frühern Parteikämpfe sie irgend aufzuweisen hatten. Zwei Momente waren es hauptsächlich, welche diese neue Verwirrung und Spannung und den kläglichen Untergang jener Blütezeit des florentinischen Lebens herbeiführten, worin Dante vor Allen verstrickt wurde.

Dies Unheil, worunter ganz Italien so schwer leiden sollte, brach gleich nach dem grossen allgemeinen Jubiläum der Christenheit aus, welches 1300 in Rom gefeiert wurde, und auf Dante wie auf alle Zeitgenossen einen so grossen hoffnungsreichen Eindruck machte, der so bitter enttäuscht werden sollte. Zunächst ist hier die Spaltung der grossen bisher sogenannten guelfischen Partei zu beachten, wodurch in ganz Toscana und fast in jeder einzelnen grössern Stadt zwei neue Factionen entstanden, welche bald allgemein unter dem Namen der Weissen und der Schwarzen bekannt wurden. Die Ursachen dieser Spaltungen näher zu erörtern, ist nicht von Nöthen, da hierbei nicht sowohl grosse politische Interessen und Gegensätze, als sehr untergeordnete, zweideutige oder geradezu verwerfliche Interessen und Leidenschaften der Parteihäupter entschieden. Es genügt zu bemerken, dass schon seit längerer Zeit die Weissen in einem weniger scharfen Gegensatz sowohl gegen die gemässigtern Ghibellinen als gegen das grossbürgerliche Gemeinwesen standen, sodass sie bis auf einen gewissen Punkt dort auf Einfluss und Unterstützung rechnen konnten. Die Schwarzen dagegen verstärkten ihre Macht und Anhang theils durch demagogische Umtriebe bei dem gemeinen Volk, theils dadurch, dass sie die Erneuerung der schon früher so verderblichen

französischen Einmischung begünstigten oder ausbeuteten. Zunächst war es jedoch nicht Florenz selbst, wo diese neue Zerklüftung, Wandlung und Verwirrung des alten Parteiwesens zum Ausbruch kam, sondern Pistoja. Hier aber trat auch gleich der furchtbare Charakter des bevorstehenden neuen Aufloderns der alten Bürgerkriege in einem jener kleinen Züge hervor, die nur allzu sehr an die schwärzesten und blutigsten Thaten der alten Guelfen und Ghibellinen erinnern. Dort war, wie an so vielen andern Orten, nicht blos die Stadt, sondern auch manches der grossen Geschlechter in bitterer Feindschaft gespalten und zerrüttet; so das mächtige Haus der Cancellieri. Bald kam es soweit, dass auf beiden Seiten Alles zur blutigen Entscheidung gerüstet war; man schickte sich schon an, die vorgeführten Rosse zu besteigen. Da wollte das Haupt der weissen Cancellieri noch einen Versuch zur Sühne machen. Er schickte in hochherzigem Vertrauen seinen Sohn, einen lieblichen Knaben, mit Friedensworten an die todfeindlichen Blutsverwandten; aber dem Kinde wurden auf einem dort stehenden Pferdetroge beide Hände abgehackt und als Antwort an den Vater mitgegeben. Rasch verbreitete sich dieser Brand in fast alle Städte Toscanas, deren keine war, die nicht reichliche Brennstoffe darbot. Bald wurde auch Florenz ergriffen und ganz von selbst bildete sich dort der entscheidende Punkt der ganzen Bewegung. In Florenz waren es besonders zwei grosse altguelfische Geschlechter und deren Anhang, welche bei dieser Gelegenheit als feindliche Gegensätze hervortraten. Die Weissen schaarten sich hauptsächlich um einen durch Reichthum, Freigebigkeit und Ueppigkeit bedeutenden Mann, das Haupt des Hauses Cerchi. An der Spitze der Schwarzen stand Corso, das Haupt der mächtigen Donati, dessen ritterliche Tapferkeit und altadelig stattliches Wesen ihm den Beinamen "der Baron" zuwegegebracht hatte. Eine Zeit lang gelang es den Prioren, den gewaltsamen Ausbruch zu verhindern, aber das schon länger

vorbereitete Eingreifen jenes oben angedeuteten zweiten Moments der Zerrüttung vereitelte endlich alle Versuche, das allgemeine Unheil abzuwenden.

Dies war die Erscheinung des Grafen Karl von Valois, des Bruders König Philipp August's von Frankreich, der unter dem Schein und Vorwand einer mit dem Papst Bonifacius VIII. verabredeten Pacification Toscanas im Winter 1300 ein französisches Heer über die Alpen führte. Bald kam an den Tag, dass die Schwarzen in Unterhandlungen mit dem Valois standen, um ihn zunächst nach Florenz zu einer angeblichen Vermittlung zu ziehen, deren Parteilichkeit gegen die Weissen ebenso wenig zweifelhaft sein konnte, als die Gefahr für die Unabhängigkeit der Stadt selbst. Unter diesen Umständen beschlossen auf Dante's Antrag die Prioren, die Häupter beider Factionen aus der Stadt und nach verschiedenen Orten des Gebiets zu verweisen, bis die Verhältnisse sich weniger drohend gestalten würden. Zugleich wurde Dante aufgefordert, noch einen Versuch beim Papst zu machen, um ihn aus seiner zweideutigen Haltung zu ziehen und im Einverständniss mit ihm die französische Intervention zu verhindern oder zu lähmen. Bei dieser Gelegenheit war es, wo Dante in grossartig naivem Selbstbewusstsein und nur allzu richtiger Schätzung seiner Collegen nach langem Schweigen und Sinnen jenes von Kleingeistern bekrittelte Wort aussprach: "Wenn ich gehe, wer bleibt? wenn ich bleibe, wer geht?" Kaum aber war er, der nächsten und bestimmtesten Pflicht folgend, nach Rom abgereist, so brach das Verderben über Florenz herein, wie er es vorhergesehen. Jenes ebenso energische als weise Verfahren gegen die beiden feindlichen Factionen konnte nur dann Rettung bringen, wenn mit derselben Energie, Consequenz und Besonnenheit auf diesem Wege fortgeschritten wurde. Statt dessen duldeten oder begünstigten es die zurückgebliebenen Prioren, dass die Weissen allmälig wieder in die Stadt zurückkehrten. Nun konnte man

die Schwarzen um so weniger zurückweisen, da ihr Beschützer, der Valois, der Stadt immer näher rückte. So gespannt und erbittert aber die Verhältnisse und Gemüther von beiden Seiten waren, so wenig waren die Prioren im Stande, mit der ebenfalls mehr und mehr von der Zwietracht ergriffenen Bürgerschaft sowohl den Adel beider Factionen, als den Pöbel im Zaum zu halten und ein blutiges Zusammentreffen länger zu verhindern, dass, als endlich im Sept. 1301 das französische Heer vor den Thoren erschien, der Valois einen Augenblick wirklich als rettender Friedensstifter gelten konnte oder musste. War es aber Schwäche und Unentschlossenheit oder vorbedachte Untreue von seiner Seite, sein Einzug gab das Zeichen zum gewaltsamsten Losbrechen der Schwarzen und des Pöbels. Die Franzosen machten während mehrerer Tage auch nicht den geringsten Versuch, dem Morden und Brennen Einhalt zu thun, dessen Opfer nicht nur die eigentlichen Weissen wurden, sondern auch die den Schwarzen oder dem Pöbel etwa missliebigen Prioren und andere angesehene Popolanen. Rettung war nur durch eilige Flucht zu finden. Hierauf fiel die Stadt unter ein wahrhaftes Schreckensregiment der sieghaften schwarzen Partei. Zwar gelang es dieser einerseits, die äusserliche Unabhängigkeit der Stadt gegen Karl von Valois zu wahren, der bald seinen Zug nach Unteritalien fortsetzte, andererseits aber säumte sie nicht, ihre Parteirache dadurch noch weiter zu sättigen, dass sie im März 1302 die Angesehensten der jenem ersten Ausbruch entronnenen Gegner durch feierlichen Beschluss mit Verlust aller Habe und schweren Geldbussen auf ewige Zeiten aus der Stadt verbannte.

Von diesem Schicksal wurde auch Dante betroffen. Er war während der ganzen Zeit in Verhandlungen mit dem Papst abwesend gewesen, aber sein früheres kräftiges Auftreten gegen alles das Gemeinwesen zerrüttende Parteiwesen hatte ihm der siegenden Faction und deren fremdem Helfershelfer um so ver-

hasster gemacht. Unter den verwüsteten und geplünderten Wohnungen war auch die seinige und es begann für ihn die dritte Periode seines Lebens, als die eines besitzlos und heimatlos Verbannten — die Jahre des "Elends" in dem besondern edlern Sinne, den unsere ältere Sprache mit dem Worte verbindet. Es war die Erfüllung des Schicksals, das ihm sein grosser Ahnherr Cacciaguida in einer der grossartigsten Visionen seines Paradieses vorhergesagt:

"Du wirst alsdann verlassen alle Dinge, die Dir am liebsten sind; dies wird der schärfste Pfeil sein, den der Verbannung Bogen abschnellt; Du wirst dann kosten, wie so bitter schmecket das fremde Brot, und welch ein harter Gang das Auf- und Niedersteigen fremder Treppen."

Aber Dante's Verbannung sollte gleichsam eine doppelte werden: aus dem Vaterlande und aus dem Kreise der Mitgenossen des hereingebrochenen Verderbens, deren Geist und Treiben aber sich bald seiner Gemeinschaft völlig unwürdig erwies. Nach jener durch lange Uebung wohl und übel hergebrachten Weise der besiegten Parteien rüsteten sich die vertriebenen Weissen überall und auf jede Weise, wo sie Duldung, Schutz oder Unterstützung von mehr oder weniger gleichgesinnten oder wahlverwandten oder durch ähnliches Schicksal gleichgestellten Städten, Herrn oder Parteien und Parteitrümmern fanden, um ihre Rückkehr in die Vaterstadt und die Rache an den Siegern zu erzwingen. Es lag aber in der Natur der Sache, dass unter diesen Umständen die ohnehin schon längst sehr abgeschwächten Gegensätze zwischen den weissen Guelfen und den gemässigtern Ghibellinen, zumal wo diese ebenfalls als Vertriebene sich aufhielten, in dieser Noth vollends zurücktraten und beide Parteien in eine, wenn auch nichts weniger als einige Masse zusammenflossen, die dann fortan häufig nach dem ältern und bedeutendern Bestandtheil als Ghibellinen bezeichnet zu werden pflegte.

Der erste Hauptsammelplatz dieser neuen Ghibellinen war Arezzo, wohin auch Dante, von den Häuptern zur Berathung der weiteren Schritte berufen, sich von Rom aus begab. Aber bald musste er sich überzeugen, dass hier nur niedrige Leidenschaften und Interessen und die verworrenen, schwankenden, widersprechenden Meinungen der Parteihäupter Gehör und Beifall fanden. Seines Bleibens, nachdem er seit Jahren Vorkämpfer und Vertreter des vaterländischen Gemeinwesens im Gegensatz zu allen Factionen gewesen, war hier nicht. Ueber seine Erfahrungen und seine Stellung in dieser Gemeinschaft spricht er sich selbst durch den Mund eben jenes ruhmwürdigen Ahns aus, der jene Prophezeiung mit den Worten schliesst:

"Und was Dir mehr noch wird die Schultern drücken, wird sein die schlimme schändliche Gesellschaft, mit der Du fallen wirst in diesen Abgrund. Denn ganz undankbar und ganz toll und gottlos wird gegen Dich sie sein; doch bald in Schmach und Blut wird nur ihre Schläfe, die Deine nicht geröthet. Von ihrer Thorheit wird ihr ganzes Treiben Beweis ablegen, sodass Dir es Ehre wird sein, für Dich Partei gemacht zu haben."

Hier nun dürfte der Ort sein, mit wenigen Worten Dante's politischen Charakter und Stellung näher zu kennzeichnen, über welche gerade mit Beziehung auf diese Krise so thörigte Ansichten ausgesprochen worden sind. Hauptsächlich laufen sie darauf hinaus: er habe damals gleichsam als Ueberläufer von der guelfischen zur ghibellinischen Partei gehandelt, und dann fortan sowohl in seinem äussern Verhalten als in seinen Dichtungen und andern Werken eine bittere Feindseligkeit nicht nur gegen seine frühern guelfischen Parteigenossen, sondern auch gegen seine Vaterstadt selbst bewiesen. Was nun die erste Anklage betrifft, so wird schon die ganze vorhergehende Darstellung genügen, ihre gänzliche Grundlosigkeit darzuthun. Dante war, wie wir schon angedeutet, sehr wahrscheinlich niemals und jedenfalls nie in sei-

nen reifern Jahren und öffentlichen Leben weder Guelfe noch Ghibelline, in dem gewöhnlichen damaligen Sinne dieser Worte und der durch sie bezeichneten Parteien. Er war nur Guelfe insofern erstlich einestheils Florenz, seine Vaterstadt, selbst und die guten bürgerlichen Ordnungen freier Stadtgemeinen überhaupt sich historisch unter dem Einfluss der kirchlichen Gewalten und des mit ihnen verbündeten ältern Guelfenthums entwickelt hatten. Er war Guelfe, soweit ein ächter florentinischer Patriot Guelfe sein konnte und musste. Er war Guelfe zu einer Zeit, wo es für Italien keinen Kaiser gab und also keine wahren Ghibellinen geben konnte. Er war ferner insofern Guelfe, als er von den Glaubenslehren der Kirche mit voller Ueberzeugung und in seinem tiefsten Gemüthsleben durchdrungen war, und die Ordnungen der Kirche, also namentlich die höchste Gewalt des Papstes, in allen geistlichen Dingen aufrichtig und als wesentliche Bedingung der Bewahrung göttlicher und menschlicher Ordnungen auf Erden anerkannte. Er war aber Ghibelline, soweit eine ideale Auffassung des Kaiserthums als zweite Bedingung solcher Zustände die höchste weltliche Gewalt auf Erden, einen Kaiser anerkannte. Er war Ghibelline, insofern er nicht nur die Anmassungen der Päpste nach der weltlichen Seite auf's entschiedenste verwarf, sondern auch überhaupt deren politische weltliche Machtstellung und Machtstreben als eine Hauptursache des tiefen sittlichen Verfalles der Kirche in Haupt und Gliedern und der dadurch hauptsächlich herbeigeführten Zerrüttung aller, auch der politischen Zustände und des Privatlebens erkannte. Gegen diesen Verfall der Kirche in allen Ursachen, Formen und Wirkungen war vor Allem die ganze Macht seines gewaltigen wahrhaft heiligen Schmerzes und Zornes gerichtet. In diesem Sinne und in dieser Richtung kann Dante allerdings als einer der grössten Vorläufer der Reformation angesehen werden. Und wenn gleich er hier nicht bis zu den tiefsten Kernfragen der

Lehre vordrang, so scheut er sich doch nie, auch gegen die Irrlehren der entarteten Kirche Zeugniss zu erheben, wo sie mit dem Verfall der Zucht, des Wandels zusammenhängen. Andererseits aber war er von jenem der Kirche selbst, ja dem Christenthum selbst feindselig entfremdeten Geist ganz unberührt, der von dem Hof der spätern Hohenstaufen ausgehend mehr oder weniger Raum in der ghibellinischen Bildung und Gesinnung gefunden hatte. Wir können dies Alles zusammenfassen, wenn wir sagen, Dante's politische Losung war: Gott geben, was Gottes, dem Papst, was des Papstes, und dem Kaiser, was des Kaiser ist! Endlich kann man zur Signatur Dante's noch hinzufügen: er war als Aristokrat beides, Guelfe und Ghibelline — im edelsten Sinne adelig-ritterlicher Bildung und Haltung und zugleich Bürger im würdigsten Sinne eines freien Gemeinwesens. Er war Republikaner und Monarchist, ohne dass darin in jener Zeit ein Selbstwiderspruch oder ein Abfall zu finden. Ja, der entscheidende Punkt zur richtigen Würdigung der politischen Ansicht, Gesinnung und Stellung, die Dante seit jenem grossen politischen Schiffbruch immer entschiedener verfocht und die ihn — frei von jeder andern Partei — zwang und berechtigte "Partei für sich" zu sein, ist seine Auffassung des Kaiserthums in kaiserloser Zeit.

Darauf aber ist hier um so weniger näher einzugehen, je bedeutender und schwieriger der Gegenstand. Es muss genügen, in Dante's Namen Alles zurückzuweisen, was mit der höhern Idee nicht nur jenes mittelalterlichen Kaiserthums, sondern des wahren Monarchismus und der wahren Freiheit überhaupt im Widerspruch stünde. Namentlich auch war ihm alles das fremd, was etwa auf ein modern despotisch centralisirendes Wesen (gleichviel ob mit oder ohne die Tünche und Lüge des Constitutionalismus oder Parlamentarismus) hinausliefe und die freie Bewegung und Entwicklung, das wahre Selbstregiment der mannichfaltigsten organischen nationalen und politischen Ele-

mente der mittelalterlichen Welt gefährden und ausschliessen konnte. Der Kaiser von Gottes Gnaden war für Dante — im Blick auf die Uebertragung des römischen *Imperium* auf das heilige römische Reich deutscher Nation — der höchste Richter und Schutzherr aller wohlerworbenen und wohlgeübten Rechte und Freiheiten. Zu deren Wahrung und zur Erhaltung des allgemeinen Friedens als Bedingung alles Gedeihens gegen äussere und innere Feinde und Störer war ihm die höchste Leitung der Gesammtmacht Aller von Gott übertragen. Man kann mit einem Worte sagen: Dante erkannte das Ziel der kaiserlichen Politik in der Herstellung und Wahrung einer *Treuga Dei* im höchsten Sinne und weitesten Umfang — eines rechten Gottesfriedens, nicht blos in Florenz, sondern in ganz Italien, das er als einheitliches Vaterland mit voller Liebe neben seiner Vaterstadt als dessen edelstem Kleinod umfasste. Damit war das Verhältniss zwischen Kaiserthum und Papstthum wenigstens theoretisch so festgestellt, dass die rein geistliche Macht und deren Organe und Ordnungen erhaben über und frei von allen mit dem Besitz weltlicher politischer Macht und Herrschaft verbundenen sittlichen Gefahren unter dem Schutz des Kaisers, gesichert gegen jede äussere Gewalt, ihre höchsten sittlichen Aufgaben im ganzen Bereich der Christentheit, ja in der ganzen, durch das kaiserliche Schwert bezwungenen Heidenwelt lösen konnte. Den höchsten und letzten Abschluss des gewaltigen, herrlichen Baues der mittelalterlichen Welt, wo Kaiserthum und Papstthum die beiden Grundpfeiler oder Hauptthürme bildeten — diesen Abschluss, den jede von beiden Mächten zum Verderben des Ganzen durch Unterdrückung der andern zu erlangen gesucht hatte, suchte Dante nirgends anders als in der göttlichen Weltregierung, die ihm aber keine leere Abstraction, sondern dem gläubigen Schauen schon wesentlich und wirklich im ewigen Leben vorhanden war. Das hier Gesagte möchte vielleicht genügen, um es zu erklären, in welchem Sinne Dante

mit vollem Recht eben durch seine Auffassung und Vertretung der kaiserlichen Gewalt in Italien auch als Vertreter einer wahren, gesunden und möglichen Freiheit Italiens nach Bedürfniss und Möglichkeiten jener Zeit zu erkennen ist, ohne Rücksicht darauf, dass jene höchste Gewalt damals in deutscher Hand war. Dabei ist übrigens zu bemerken, dass Dante sich und seinem italischen Vaterlande die Hoffnung eines Kaisers und Retters italischen ja altrömischen Stammes poetisch offen hielt[8]).

Dass dies Dante's Politik war — also in ihren Zielen eine Politik des Friedens, der Versöhnung, fern von allem Parteitreiben der Rache und Unterdrückung, dafür zeugt jedes Wort, was er über diese Fragen geschrieben. Nächst der *Commedia* zeugt dafür vor Allem jenes so ausserordentlich merkwürdige Buch *de Monarchia*, welches ebenfalls in seiner Verbannung entstand und dem sich seine lateinischen Episteln als eigentliche Staatsschriften anschliessen. Mit diesen Grundsätzen aber steht keine seiner Handlungen im geringsten Widerspruch. Von diesem, im höchsten Sinne berechtigten Standpunkte aus mussten die schwarzen Guelfen als Partei und in ihrer damaligen innern und äussern Haltung ohne alles höhere Recht und Ziel recht eigentlich als Vertreter des ewigen Unfriedens der jedes gemeinsamen Bandes in höheren Interessen entbehrenden einzelnen politischen Elemente und Mächte erscheinen. — Vor Allem die Partei, welche das florentinische Gemeinwesen in anarchi-

---

[8]) Es soll der hohe Ernst dieser Dinge hier nicht durch einen Blick auf die Fratze der modernen Einheit Italiens getrübt werden. Dagegen sei gestattet, auf die merkwürdige Wahlverwandtschaft der Dante'schen Monarchie mit folgenden Worten eines namenlosen moskowitischen Philosophen des 17. Jahrh. hinzuweisen: "*Vera libertas et summa gloria est, quae non potest esse sine vera pietate — et perfecta Monarchia. Vera enim pietas, sive servitus Dei — non libertas carnis — facit homines Reges in Cœlis. Perfecta autem Monarchia facit veram libertatem in Terris.*"

scher wüster Gewaltsherrschaft mit dem unverkennbaren Streben einzelner Häupter nach der Tyrannis hielt, wie auch die weissen Guelfen in ihrem blos auf Rache und ausschliessliche Herrschaft gerichteten Streben — dies Alles musste in seinem Sinne als durchaus verwerflich und verderblich erscheinen. Und in dieser Ueberzeugung und da er nicht ein müssiger Phantast oder weichlicher Gefühlsmensch war, wurde er nothwendig ein unversöhnlicher Feind der Guelfen und erwies sich auf alle mögliche Weise als solcher, soweit die Mittel seiner nicht unwürdig. — Das Alles bedarf keiner Rechtfertigung. Sein geliebtes Florenz selbst konnte, solange es durch seine Machthaber in jenem Sinne guelfisch gleichsam besessen war, von dieser Feindschaft nicht ausgenommen werden, solange es nicht befreit war, was nur durch Gewalt geschehen konnte. Dante's Feindschaft aber war gewaltig wie der ganze Mann. Sie war um so schärfer und unversöhnlicher, da er bei der hohen sittlichen Bedeutung, die er dem Kaiserthum beilegte, in dem selbstsüchtigen Widerstande gegen dasselbe eine schwere sittliche Schuld und Verantwortlichkeit erkennen musste. Ja, er führt sie bei der mächtigen Katholicität, der lebendigen Zusammenhängigkeit seiner Gedanken und Schöpfungen bis zu dem Verräther Judas — ja bis zu Lucifer's Abfall zurück. Diese Schuld aber steigerte sich in dem Maasse, wie die Möglichkeit einer Herstellung der kaiserlichen Gewalt wieder hervortrat. Diese vorzubereiten, herbeizuführen, wenigstens zunächst durch die Stärkung und Vereinigung der solchen An- und Aussichten nicht unzugänglichen Machthaber, wo er sie finden mochte, war nun das Ziel seiner rastlosen Thätigkeit, mochten sie nun dem Namen nach Ghibellinen oder weisse Guelfen sein.

In solchen Bestrebungen finden wir Dante bald als einsamen Flüchtling und Wanderer in dringender Gefahr vor den Nachstellungen der Feinde und in Mangel und Noth, unbekannt und einsam in den Wildnissen der Apenninen umherirrend oder

verborgene Schlupfwinkel suchend. Bald weilte er längere oder kürzere Zeit bei den bedeutendsten und edlern unter den Männern, die sich in der allgemeinen Zerrüttung zu selbstständiger Macht emporgeschwungen hatten und sich deren würdig zeigten — gleichviel ob dem Namen nach Guelfen oder Ghibellinen, obgleich aus nahe liegenden Gründen hauptsächlich bei letztern. Unter den ersten sind z. B. die guelfischen Malaspinas im Herzen Toscanas, unter den letztern besonders der Ghibelline Uguccione della Faggiuola, der im nordwestlichen Toscana eine bedeutende Stellung eigener Macht erworben hatte. Als kaiserlicher Vicar in Genua und an der Spitze einer grossen Verbindung der Ghibellinen schien er vorübergehend eine sehr entscheidende Rolle zur Vorbereitung und Unterstützung eines Römerzugs spielen zu sollen — wenn sich nur der Kaiser dazu fand!

Als diese Aussichten fehl schlugen, war es hauptsächlich jener Can della Scala, dem sich Dante's Hoffnungen und Bestrebungen zuwandten. Von Verona aus, wo schon sein Vater die Zwingherrschaft begründet hatte, verbreitete Can sie über den grössten Theil des nachmals venetianischen Gebietes, wobei auch er als Ghibelline und kaiserlicher Vicar auftrat. An dem glänzenden Hofe dieses kriegerischen und staatsklugen Fürsten — dem es dabei an offenem Sinn für höhere geistige Interessen nicht fehlte und der in seiner Umgebung bedeutende Männer aller Art in würdiger, freier und heiterer Gastfreundschaft liebte — hielt sich Dante zu verschiedenen Zeiten länger oder kürzer auf. Hier wie überall und allezeit, wo und soweit die Umstände es erlaubten und forderten, war er aber nicht blos geehrter Gast oder müssiger Schützling, sondern auch geachteter eifriger Berather in wichtigen Angelegenheiten, die er namentlich als anerkannter oder geheimer Unterhändler bei gleichgesinnten oder schwankenden Städten und Herren zu betreiben hatte. Am treffendsten aber kennzeichnet sich die geistige und

sittliche Grösse des Mannes vielleicht durch die Thatsache, dass er gerade in dieser Zeit des tiefsten Seelenschmerzes um das allgemeine und eigene Unheil, worin jene vorübergehend günstigen Verhältnisse ihn keineswegs immer vor Gefahr und Mangel bewahren konnten — dass er bei diesem ganzen, äusserlich und innerlich ruhelosen bedrängten, in mannichfachen Gegensätzen und Wechseln bewegten Treiben dennoch Zeit und Stimmung fand, nicht nur um seinem Durst nach Wissen durch ernste Studien in Bologna und Padua zu genügen, sondern dass auch seine eigenen bedeutendsten Geisteswerke und vor allem seine "Göttliche Comödie" in dieser Zeit entstanden.

Ohne nun auf die unerheblichern Einzelheiten dieser Periode weiter einzugehen, treten wir an den Punkt heran, wo einen Augenblick dem edlen Verbannten die Erfüllung seiner heissesten Wünsche für sein Vaterland, seine Vaterstadt und sich selbst fast gesichert erscheinen konnte. Die verhängnissvolle Leere in den italischen Verhältnissen, die seit so langer Zeit die Hauptquelle alles Unheils war und durch welche Dante's ganze Politik der ersten Grundbedingung zu einer praktischen Bedeutung entbehrte, sollte — so schien es — endlich durch das Auftreten eines Kaisers, des ersten seit den grossen Hohenstaufen, würdig ausgefüllt werden. Es galt den Römerzug des Luxemburger Heinrich VII. im Jahre 1310. Dante hatte, soweit sein Einfluss reichte, zur Vorbereitung eines förderlichen Empfanges von Seiten aller wahlverwandten politischen Elemente, also namentlich der ghibellinischen Häupter, rastlos gewirkt. Er suchte nun den lang und heissersehnten Retter, Befreier und Friedensfürsten durch treuen, kühnen und weisen Rath auf die rechte Bahn zum hohen Ziel zu leiten. Wie aber so oft das Geschick und Unglück oder die Schuld der Grossen und Grössten dieser Erde gerade solche Rathgeber ferne hält, deren Stimme die heilsamste und gewichtigste wäre, deren Rath und Art aber freilich nicht immer liebsam und bequem sind, so scheint

es, dass Dante niemals bis zum Kaiser durchzudringen, ihm nie persönlich nahe zu treten vermochte. Dieser, so wenig wie seine Umgebung, hatte wohl eine Ahnung von der Bedeutung des Mannes, dessen mahnende, warnende Stimme ihn nun brieflich aus der Ferne zu erreichen suchte. Glücklicher Weise sind diese, sowie einige andere lateinische Briefe Dante's aus jener und der nächstfolgenden Zeit der Nachwelt erhalten — als schlagende Zeugnisse des hohen staatsmännischen und eben damit sittlichen Geistes des vergeblichen Mahners und Warners. Trotz, oder sollen wir sagen durch und in der etwas rhetorischen Schwerfälligkeit der scholastischen Latinität giebt es wahrlich wenige diplomatische Noten oder Staatsschriften der spätern und bis auf die neuesten Zeiten, die sich an Gewicht des Inhalts und Kraft des Ausdrucks mit jenen Episteln Dante's an den Kaiser selbst, an die Fürsten und Machthaber Italiens, an die Florentiner, an die Cardinäle messen dürften. Der Kaiser aber, statt Dante's dringendem Rath zu folgen und ohne allen Zeitverlust gegen Florenz zu ziehen und dort, ehe die Vertheidigungsrüstungen vollendet wären, das Herz gleichsam der guelfisch-französischen Macht zu brechen, liess sich durch weniger erfahrene und der Verhältnisse weniger kundige oder weniger treue Rathgeber, zum Theil auch durch päpstliche Einflüsse verleiten, seine Zeit und Kräfte in wirklich oder scheinbar weniger schwierigen, scheinbar glänzendern, auch an sich nicht gerade unerspriesslichen Unternehmungen — zur Rettung von Pisa, zum Zug nach Rom u. s. w. verleiten. Als er dann endlich — da mit alle dem nach keiner Seite bedeutende Entscheidungen herbeigeführt waren — drei Jahre zu spät das Versäumte nachzuholen, sich gegen Florenz wendete, da waren indessen dort die gewaltigsten Rüstungen aller Art zur Abwehr vollendet und der Ausgang sehr zweifelhaft geworden. Ehe aber der Erfolg für oder wider die Herstellung kaiserlicher Ordnungen entscheiden konnte, endete Gift oder plötzliche Krankheit durch

den Tod des Kaisers diesen im Sinne der grossen alten Kaiserzeit letzten Römerzug, ohne andere nachhaltige Frucht als eine Stärkung der dem Kaiserthum feindlichen Gewalten. Dante hatte schon bei dessen Anfang dem Kaiser die Worte banger Ahnung aus dem Munde des gewaltigen Vorgängers und Wegebereiters, des höchsten Herrn aller irdischen Machthaber, entgegengerufen: "Bist Du der da kommen soll, oder sollen wir eines andern warten?" Der Ausgang zeigte ihm, dass dieser Kaiser nicht der von Gott verordnete Hersteller göttlicher und menschlicher Ordnungen in jenem Italien war, welches er als "Herberge des Jammers" nur allzu treffend bezeichnete. Von welcher Seite aber konnte Dante nun noch "eines Andern" warten?!

Aber auch diese entsetzliche, nach menschlichem Ermessen hoffnungslose Fehlschlagung vermochte den starken hohen Sinn nicht zu beugen. Zunächst fand er wieder eine sichere Zuflucht in Verona und die Musse zur Fortsetzung und zum Schluss jenes grossen Gedichtes, dessen letzte Gesänge er seinem fürstlichen Freunde und Beschützer gewidmet hatte. Gerade in dieser, für seinen politischen Lebensberuf hoffnungslosen Zeit eröffnete sich ihm ganz unerwartet eine Hoffnung zur Erfüllung der heissesten Sehnsucht seines persönlichen Geschickes — die Aussicht zur Rückkehr in seine Vaterstadt. In Florenz waren nach Abwendung der äussersten Gefahr, welche in jenem Kaiserzug so nahe getreten, geordnetere, weniger gespannte Zustände, eine mildere Stimmung gegen die Verbannten, namentlich auch gegen Dante, eingetreten — wobei auch wohl der Ruhm des Dichters, dessen Abglanz sich auch auf die Vaterstadt warf, vielleicht auch eine edle Furcht vor dem unsterblichen Fluch seiner geflügelten Worte mitwirken mochte. Es erfolgten Aufforderungen, sowohl an Dante als auch an andere der angesehenern Verbannten von der weissen Partei zur Annahme einer Amnestie unter Bedingungen, die auch von manchen ehren-

werthen Männern angenommen wurden, obgleich sie der Sache durchaus den Charakter einer Begnadigung gaben. Dante aber wies diese durch persönliche Freunde vermittelte und dringend bevorwortete Zumuthung in einem Schreiben zurück, das ebenso ergreifend die tiefe Sehnsucht des Verbannten nach der Heimath, als den edlen Stolz seiner selbstbewussten Unschuld, seiner makellosen Treue und Liebe gegen die Vaterstadt ausdrückt*). Damit war jede Aussicht nach dieser Seite unbedingt verschlossen. Bald jedoch sollte Dante in anderer seiner würdigerer Weise die Erlösung aus seinem "irdischen Elend" finden. Can de la Scala, von den nunmehr übermächtigen Guelfen aus Padua und andern Städten selber hart gedrängt, mochte oder konnte ihn nicht mehr schützen. Vielleicht auch, dass Dante selbst bei zunehmender innerer Reife und Stille das Bedürfniss eines weniger glänzenden und geräuschvollen Asyls für seine letzten Lebensjahre fühlte. Dies fand er 1320 bei einem ältern Freunde, dem Herrn von Ravenna, Guido Novello da Polenta. Sehr begreiflich ist es, dass ausser diesen wohlthuenden persönlichen Beziehungen auch die grossartige Verödung und Stille der alten römischen Ruinenstadt, die Nähe des berühmten kühlen, grünen Fichtenwaldes und dahinter das brausende Wogen der "ewig bewegten Hadria" der Stimmung des müden Pilgers auf den Pfaden der Verbannung besonders zusagte. Aber auch diese Ruhestätte fand ihn immer bereit, wenigstens seinem Freunde mit den Kräften zu dienen, deren seine hoffnungslos verlorene Sache nicht mehr bedurfte. Noch im Sommer 1321 finden wir ihn als Geschäftsträger des Gastfreundes in Venedig thätig. Auf der Rückreise erkrankte er und bald nach seiner Rückkehr am 14. September 1321, im 56. Jahre seines Alters, wurde er zu seiner endlichen Ruhe abgerufen, in

*) In dem Schluss dieses Schreibens: "*Quippe nec panis deficiet!*" liegt eine unaussprechliche heroisch-ironische Bitterkeit.

voller gläubiger Zuversicht, dass sie ihm auch die ewige Ruhe und Seligkeit geben werde. Sein Sterbelager war nicht einsam. Die kindliche Pflege seines Sohnes Pietro und seiner Tochter Beatrice erfreuten wahrscheinlich seine letzten Lebensjahre, jedenfalls seine letzten Tage und Stunden, und ihre Hände schlossen sein brechendes Auge. Guido da Polenta erwies ihm die letzte Ehre durch ein einfaches, aber feierliches Begräbniss und ein aufrichtig trauerndes Gefolge der Bürger und des Volkes von Ravenna. Er beabsichtigte auch sein Andenken vor der Nachwelt durch ein Grabmal zu ehren; aber das wechselnde Verhängniss jener stürmischen Zeiten ergriff bald nach Dante's Tode auch ihn. Von seinem eigenen Bruder der Herrschaft beraubt, konnte er, selbst in der Verbannung sein Leben schliessend, seinen Vorsatz nicht ausführen. Im Anfang des 15. Jahrhunderts, als der Parteihass der allgemeinen Anerkennung einer über alle Parteien erhabenen Grösse gewichen und in Florenz schon lange ein eigener akademischer Lehrstuhl zur Erklärung des grossen Weltepos des Verbannten gegründet worden, gedachten die Florentiner auch durch feierliche Heimführung, Begräbniss und würdiges Grabmal das früher versäumte nachzuholen, und die Schmach von der Vaterstadt abzuwerfen, die der Asche eines solchen Sohnes keine letzte Ruhestätte gegeben, nachdem sie ihn sein Leben in der Verbannung hatte hinschleppen und beschliessen lassen. Die Bitte um Auslieferung der Gebeine wurde aber von den Ravennaten in herber, aber wohlverdienter Weise zurückgewiesen. Erst 50 Jahre später wurde von dem damaligen venetianischen Statthalter auf Dante's Grabhügel ein Denkmal mit Inschrift errichtet, die wenigstens den würdigen Sinn und guten Willen der Urheber beweisen. Der Hauptschmuck desselben ist das Brustbild des Dichters, welches nach einer von der Leiche selbst abgenommenen Gypsmaske gearbeitet worden sein soll. Jedenfalls entsprechen die Grundzüge dem Bildniss Dante's, was unzweifelhaft von seinem Freunde

Giotto gemalt, seine Züge in den ersten Mannesjahren darstellt. Auch die Beschreibung, die uns der fast gleichzeitige Boccaccio von Dante's äusserer Erscheinung giebt, stimmt gar wohl nicht nur mit diesen Bildwerken, sondern auch mit dem Bild, das wir uns nach und aus seinem Leben und aus seinen Werken von ihm machen könnten.

Im Wesentlichen muss das Bild eines solchen Mannes sich aus seinen Werken und seinem Wirken herausstellen. So möge denn auch der hier gegebene schwache Schattenriss wenigstens soweit genügen, dass bei dem Beschauer, auch ohne nähere Kenntniss jener Quellen, doch der Name Dante fortan das Bild nicht blos eines der grössten Dichter, sondern auch eines der auch individuell grossartigsten und edelsten Männer hervorrufen wird, den die Geschichte aufzuweisen hat. Daraus dürfte denn vielleicht auch die Anregung erwachsen, ihn eben aus jenen Denkmälern, die er sich selbst gesetzt, näher kennen zu lernen. Ohne Zweifel aber wird auch dann der Wunsch gerechtfertigt sein: noch mehr einzelne kleine, aber lebendige Züge zur Veranschaulichung des eigenthümlichsten Wesens zu gewinnen, wie sie in einzelnen besondern Momenten oder gerade in seinem weniger gespannten und gehobenen Alltagsleben zu finden sein könnten. Dass aber auf diesem Felde der mehr oder weniger anekdotischen Geschichtschreibung gerade in diesem Fall und unter solchen Lebensführungen einer solchen soweit zurückliegenden Zeit an keine sehr reiche Ernte zu denken, wird nicht befremden können. Um so weniger aber möchten diese wenigen Körnlein hier zurückzuweisen sein, deren Verdienst und Bedeutung wesentlich darin liegt, dass sie offenbar ohne alle bestimmte Absicht erhalten wurden und nicht zu den sogenannten "schönen Zügen" grosser wie kleiner Männer gehören. Zunächst mag hier ein auf den ersten Blick zu alltäglicher, fast kindischer und eines solchen Andenkens unwürdiger Zug folgen, der aber bei näherer Betrachtung mit einem der be-

deutendsten Charakterzüge des Mannes zusammenhängt. Eines Abends, wird berichtet, sass Dante mit seinen nähern Freunden, wie damals (und noch in unserer Erinnerung) Sitte ehrbarer älterer Bürger war, auf den Stufen und im Schatten des Doms in gemüthlichem Gespräch und das bunte Leben des Domplatzes betrachtend; da erscheint der Musiker Casella, aber ohne sich, wie er pflegte, zu den übrigen zu setzen, geht er schnell vorüber und schaut nur noch einmal zurück, um zu rufen: "Dante, was ist Dein Frühstück?" — "Eier!" ruft Dante zurück. Mehrere Jahre später wiederholt sich, wie es bei ganz gleichgültigen Umständen wohl geschieht, dieselbe Situation zu selber Tageszeit, am selben Orte. Casella ruft im Vorbeieilen Dante zu: "Wie magst Du sie am liebsten?" — "Gesotten!" ruft ihm dieser nach. Es ist, wie gesagt, eine an sich ganz unbedeutende, kaum auch nur sehr ergötzliche Anekdote; dennoch aber weist sie hin auf die staunenswerthe Continuität, Zusammenhängigkeit und Zähigkeit des innern Lebens, welches einen einmal gefassten Gegenstand oder Eindruck nicht wieder loslässt, sondern entweder je nach seiner Art und Würdigkeit Jahre — ja, fast ein ganzes Leben hindurch fruchtbar entwickelt oder doch, wenn auch ohne fortwährendes Bewusstsein, festhält und auch nach langer Zeit jeden Augenblick zur Hand hat zu geeigneter Anknüpfung oder Abschliessung. Man braucht hier nur an Dante's Liebe, seine Politik und an sein grosses Gedicht zu erinnern, woran er 20 Jahre lang unter den allermannichfaltigsten widerstrebendsten Umständen und immer neuen Unterbrechungen gearbeitet, ohne dass daran eine Lücke oder auch nur eine unorganische Fuge zu bemerken. In anderer Weise und gesteigert zur Vergessenheit der Aussenwelt zeigt sich diese Innerlichkeit bei einer Gelegenheit, wo Dante stundenlang so eifrig in einem Buche liest, dass er nichts davon merkt, wie eine Schaar von Jungfrauen und Jünglingen in demselben Garten und in seiner nächsten Nähe sich in lautem heitern Spiel und Tanz ergötzten.

Andere kleine Züge weisen darauf hin, dass in spätern Jahren diese Abgezogenheit von der Aussenwelt, bei zunehmendem, oft bis zur finstern Strenge gesteigertem Ernst seiner Stimmung, auf Andere einen fast abschreckenden Eindruck machen konnte. So wird berichtet von einem Zwiegespräch zwischen zwei Frauen aus dem Volke, an denen der Dichter in Gedanken versunken vorbeischritt. "Schau", spricht die eine, "da geht der Mann hin, der in der Hölle gewesen ist bei lebendigem Leibe!" Worauf die andere: "Nun man sieht es ihm wohl an, so braun gebrannt und finster ist sein Angesicht, so kraus sein Bart!" — worüber Dante sich lächelnd nach ihnen umgesehen. Wieder andere Züge beweisen, dass Dante jedenfalls auch aus den Wolken seiner ernsten abgezogenen Stimmung heraus mehr oder weniger scharfe oder ernstlich gemeinte Blitze fahren lassen konnte. So — als er im Vorbeigehen einen Schmied eines seiner Lieder ohne alles Verständniss, Harmonie noch Reim singen hörte, tritt er rasch in die Werkstatt und wirft kräftigen Griffes dem Mann sein Werkzeug durcheinander. Als aber der verdutzte Meister nach der Ursache solchen Einbruchs fragt, antwortet Dante: "Wie Du meinen Versen, so ich Deinem Geräth!" Noch schlimmer fuhr ein Bursche, der eine von Dante's Canzonen singend und dazwischen seinen Esel mit dem Stabe und mit gewöhnlichem Rufe: "*arri!*" vor sich her trieb, worin ihn aber der vorübergehende Dichter mit einer gewichtigen Ohrfeige und den Worten störte: "Das *arri* ist nicht von mir!" Eine Belehrung, für die der Junge mit weit ausgereckter Zunge und eiliger Flucht seine Anerkennung gezeigt. Ernsterer Art ist die Nachricht, Dante habe einem seines Hochmuths wegen berüchtigten Florentiner aus dem mächtigen Hause der Adimari, der im Vorbeireiten durch eine enge Strasse ihn und Andere mit Koth bespritzt, nicht nur auf der Stelle mit zornigen Worten sein Benehmen verwiesen, sondern als derselbe Mensch bald darauf in seiner dummdreisten Weise ihn aufgefordert, sich

seiner vor Gericht anzunehmen, habe er ihm vielmehr vor allem Volk sein nichtswürdiges thörigtes Wesen aufs schärfste vorgehalten. Dass er aber auch ganz andern Leuten und unter ganz andern Verhältnissen keine Antwort schuldig blieb, wenn es ihm anders der Mühe werth schien, das beweist folgender Zug. Am Hofe zu Verona ging es oft nach Art und Maass der Zeit mit fahrenden Leuten, Sängern, Musikanten, Possenreissern, auch wohl mit keckem, freiem Wesen der jüngern Gäste bei vollem Becher lauter und lustiger her, als es dem ernsten, alternden, verbannten Manne immer genehm sein konnte, was sich denn wohl leicht in seinem Angesicht und ganzen Wesen erkennen liess. Darüber fragte ihn eines Tages sein mächtiger Beschützer, Can de la Scala, selbst noch in jungen Jahren und etwa unter dem Einfluss der Stunde: "Wie kommt es doch, Dante, dass man mehr Gefallen an jenen Possenreissern hat, als an einem weisen und gelehrten Manne wie Du?" Die Antwort war ein kurzes: "*Similis simili gaudet.*" Endlich mag noch eine mehr sagenhafte Nachricht erwähnt werden, die uns mit wenig Zügen ein ergreifendes Bild vorführt. Ein Bruder des in wilder Gebirgseinsamkeit liegenden Klosters Fonte Avellana frägt einen einsamen Pilger, dessen bedeutende ernste Züge und ganze Haltung ihm auffällt, was er suche? Worauf die Antwort: "Friede! Friede! Friede!" Der Pilger war Dante auf einer der freiwillig oder gezwungen einsamen Wanderungen seiner Verbannung. Es fehlt nun nicht an Leuten, die aus diesen Zügen Veranlassung genommen haben, Dante als einen durchaus zornmüthigen, griesgrämigen, hochmüthigen Menschen darzustellen, wobei namentlich auch jenes Wort, als es galt in Florenz zu bleiben oder nach Rom zu gehen, herangezogen wird. Solche Deutungen und Auffassungen beweisen aber nur die geistige und sittliche Beschränktheit und Schwerfälligkeit des Urtheils derer, von denen sie ausgingen oder die sie annahmen. Ihre Grundlosigkeit ist sowohl psychologisch

von vornherein, als thatsächlich durch andere, wenn auch nicht so ins Einzelne gehende und mehr mittelbare Zeugnisse so leicht nachzuweisen, dass darüber gar kein Wort zu verlieren ist. Dass bei Dante von Haus aus der tiefe Ernst des Lebens vorherrschte und dass seine spätern Lebenserfahrungen diesen Grundton immer mehr und vielleicht bis zur Herbe hervortreten liessen — dass er unter Umständen in Zornesblitze ausbrechen konnte — das Alles soll keineswegs geleugnet und braucht nicht entschuldigt zu werden. Aber es schliesst mit nichten auch helle, freundliche Lichtblicke aus, die wieder Zeugniss geben von der Sonne, die hinter solchen Wolken am hohen Himmel des geistigen und sittlichen Lebens ihre Bahn dahin zog.

Abgesehen aber von den Berichten über Dante's heiteres Jugendleben und von dem gemüthlichen edlen Freundeskreise seiner reifern Jahre wird man die beste Widerlegung jenes Zerrbildes da finden, wo ohnehin bei einem solchen Dichter das letzte Wort des Menschen zu suchen ist — in seinen Werken. In diesen und namentlich in der göttlichen Comödie finden wir nicht nur die Früchte und Beweise seiner wunderbaren geistigen Begabungen und ihrer vollen Entwicklung durch Wissenschaft und Erfahrung zu einem, nach dem Maass jener Zeit unermesslichen und allseitigen Wissen und einer auch in den schwierigsten Fällen bewährten praktischen Lebensweisheit, vielmehr tritt uns darin auch das sittliche Lebensbild des Mannes in einer Herrlichkeit entgegen, wovor nicht nur jene thörigten Mäkeleien, sondern auch die wirklichen kleinen Flecken menschlicher Schwächen, die auch ihm ohne allen Zweifel angeklebt, gänzlich verschwinden.

Wir können hier nur einen, aber allerdings richtig verstanden entscheidenden Punkt mit wenig Worten noch erwähnen. Es gilt die Frage nach Liebe und Hass, oder besser Zorn, worin eigentlich das ganze sittliche Leben reicher und starker Naturen hienieden sich bewegt. Und gerade in dieser Beziehung hat

man gegen Dante (abgesehen immerhin von seiner Liebe zu Beatrice) den, wenn er gegründet wäre, schweren Vorwurf erhoben, dass es ihm nicht nur an Liebe, sondern an Gerechtigkeit und Billigkeit gefehlt. Er soll sowohl in seinem politischen Leben als auch in seiner grossen Dichtung, sowohl gegen seine politischen als persönlichen Feinde sich ungerecht und gehässig erwiesen haben. Er soll nach blosser persönlicher Antipathie Personen, mit denen er in Beziehung gestanden oder die sonst in der gleichzeitigen Geschichte eine Rolle gespielt, entweder in der Hölle, oder doch im Fegefeuer ihren Platz angewiesen, oder sonst mit harten gewaltigen Worten gekennzeichnet habe. Zu einer nähern Kritik fehlt hier die Zeit, so leicht es auch wäre, gerade im Gegentheil die grossartigste Unparteilichkeit des Dichters, nach seinem Standpunkt, in zahlreichen einzelnen Fällen nachzuweisen, sowohl in strafender als in ehrender Erwähnung sowohl der Feinde als der Freunde — beide mit demselben, aber niemals willkürlichen Maass und Gewicht behandelt. In der That aber solche Urtheile über den Dichter, wie den Staatsmann erwachsen lediglich zunächst aus der schon oben gerügten irrigen, beschränkten und verworrenen Auffassung der politischen Verhältnisse und des wirklichen Charakters, Bedeutung und Stellung Dante's zwischen den Parteien und über ihnen. Noch mehr aber wirkt hier überhaupt die kleingeistige Unfähigkeit des Verständnisses der sittlichen und geistigen Höhe, der grossartig fast naiven Rücksichtslosigkeit gegen alle blos äussern Beziehungen, von der herab Dante sein poetisches Weltgericht vollzieht. — Da gelten nicht kleinliche, menschliche Schwächen, Neigungen oder Abneigungen, Leidenschaften oder willkürlich selbstgeschaffene Unterschiede und Satzungen, sondern die ewigen Sittengesetze, die Gottes Wort selbst uns vorhält. Ob und wie weit Dante's historische Kenntniss der Begebenheiten und Personen sich durchweg, zumal nach dem gegenwärtigen Stand des historischen Wissens als richtig erweist, ist eine ganz andere Frage.

Von Infallibilität des Wissens ist keine Rede, sondern von der Gesinnung, dem allgemein sittlichen und geistigen Beruf des Richters. Was aber in noch allgemeinerm Sinne den Vorwurf der Lieblosigkeit und Härte betrifft, so kann er grossentheils nur aus dem Mangel der christlichen Erkenntniss der innigen Verwandtschaft, heiligen Zorns und heiliger Liebe und des Verhältnisses zwischen Sünde, Gesetz und Gnade entspringen. Oder es liegt eine sehr mangelhafte Kenntniss des weltgerichtlichen Weltgedichts Dante's zum Grunde, wobei man namentlich die beiden letzten und vor Allem die letzte Abtheilung fast ganz ignorirt, und nur die Hölle und ihre Schrecken berücksichtigt. Unmöglich wird man dem Dichter und seiner himmlischen Führerin in jenen Strömen der Liebe und des Lichtes im Reich der Seligen folgen, ohne gerade von der Fülle seliger Liebe überwältigt zu werden, die das innerste Wesen und Leben des Dichters ausspricht.

Diese Schilderungen geben aber dem irgend mit wahlverwandtem Verständniss ihm folgenden Leser auch die unabweisliche Zuversicht, dass der Dichter diese Wanderung von der Hölle durch das Fegefeuer zum Paradies jedenfalls in seinem innern Leben wirklich und selbst vollbracht hat. Sein eigenes Leben hat ihn an sich und Andern in einer so argen Welt die Tiefen der Sünde und der Hölle erkennen lassen, das Feuer der Trübsal hat seinen eigenen Geist und Seele geläutert, und endlich hat er das Paradies in der eigenen Seligkeit des Glaubens, der die Welt überwindet, in der Hoffnung, die nicht zu Schanden wird, und in der Liebe, die stärker ist als der Tod, gefunden — in der Liebe, welche das ganze Weltall durchdringt, belebt und bewegt:

Amor che muove il sol e l' altre stelle.

V. A. Huber.

Dante's Gattin. *)

(Siehe oben S. 70, Anmerkung 7.)

Beatrix' Name tönt in allen Zungen,
Dich, arme starke Frau, besingt kein Lied;
Der Trennung Pfeil, der deine Brust durchdrungen,
Schlug eine Wunde, die kein Auge sieht.
Die Kunst bringt ihren Weihrauch nur dem Schönen;
Doch schlichte Tugend muss der Himmel krönen.

Selbst er, für den so Herbes du getragen,
Gab seine Liebe nicht in Worten kund;
Dem Vaterlande galten seine Klagen,
Es schwieg von dir der vielberedte Mund.
Drum traf so ihn, wie dich, der Seichten Tadel,
Verkennend des verschwiegnen Schmerzes Adel.

Die tiefste Wunde duldet kein Berühren,
Sie frisst verzehrend in sich selbst hinein;
Des Wortes Hauch kann ihre Glut nur schüren,
Ein stummer Bettler muss das Elend sein;
Der bangste Schmerz, den keine Worte fassen,
Kann nur gebrochne Laute hören lassen.

Sie wissen nicht: wo alle Fibern beben,
Da sinkt gelähmet auch des Künstlers Hand,
Und wo im tiefsten Wehe zuckt das Leben,
Schliesst auch des Dichters Mund ein ehern Band;
Zum Lied sind stumm die allerherbsten Schmerzen,
Der Angstschrei nur bleibt dem gepressten Herzen.

"Das Liebste selbst wirst du verlassen müssen",
So scholl der bang gebrochne Klagelaut;
Aus weiter Fern' ein wehmuthvolles Grüssen
Der treuen Gattin, die ihm angetraut,
Ein Abschiedsblick aus Augen, wo die Thränen
Versiegten in dem ungestillten Sehnen.

Des Pilgers Weh beim Abendglockenläuten
Am Tage, wo er von den Seinen schied:
So bebt Erinnrung in der Seele Saiten,
Der schmerzerstickte Keim zu einem Lied,
Ein Schrei des Wehs, von Seufzern unterbrochen,
Dumpf übertönet von des Herzens Pochen.

---

*) Aus den "Kronen aus Italiens Dichterwalde" (Halle, Barthel, 1868) mit Bewilligung der Dichterin entnommen.

Du starke Frau, du Mutter seiner Söhne,
Vollbrachtest still des Hauses schwere Pflicht,
Verstandest tief die wehmuthvollen Töne;
Du littest viel, allein du klagtest nicht;
Wie du geduldet, wie du bang gerungen,
Das weiss nur Gott; kein Lied hat es gesungen.

Josepha von Hoffinger.

Dante und Jacopone.

(Siehe oben S. 90.)

Zum festlichen Turniere strömt die Menge,
Den Jungen folgen keuchend nach die Alten,
Es geht zum Markt, wo schon die Ritter halten,
Und um die Schranken wird der Raum zu enge;
Und Jeder sucht, wie er sich näher dränge
Den kampfbereiten, trotzigen Gestalten.
Bald wird das Schauspiel prächtig sich entfalten;
Schon schmettern weithin der Trompeten Klänge.
Doch, wer liess dort, den Rücken zugewendet
Dem Festgepränge, sich im Schatten nieder
Mit einem Buch, das Zufall ihm gespendet?
Schon strömt vom Markt die Menge heimwärts wieder,
Nur Dante merkt nicht, dass das Fest beendet,
Der Welt entrückt durch Jacopone's Lieder.

Julius Sturm.

Dante's Vision im irdischen Paradiese und die biblische Apocalyptik.

Eine hermeneutische Studie zur Göttlichen Comödie.

Von

F. A. Scartazzini.

Zu den schönsten Partien der Göttlichen Comödie gehört unstreitig die herrliche Vision des irdischen Paradieses in den letzten Gesängen des Purgatorio. Zugleich gehört dieser Theil zu den wichtigsten und bedeutungsreichsten Abschnitten des Dante-schen Gedichtes. Mit Ausnahme der zwei einleitenden Gesänge desselben, welche den Schlüssel zum ganzen Gedicht enthalten[1]), dürfte in der ganzen Comödie kaum ein Abschnitt zu finden sein, welchem eine gleiche Wichtigkeit für das Ganze zukäme. Diese Scene kann, wie mit Recht bemerkt wurde, der Knotenpunkt des Gedichtes genannt werden, da die beiden Grundelemente, die das Ganze durchdringen und tragen, das persönliche und das allgemeine, die Idee und die Tendenz in ihr unmittelbar nach einander zur Erscheinung kommen[2]). Wie aber

---

[1]) Vgl. Blanc, die beiden ersten Gesänge etc. Halle 1832, p. 1.

[2]) Wegele, Dante Allighieri's Leben und Werke, 2. Aufl. Jena 1865, p. 501. Vgl. Emiliani-Giudici, Storia della lett. italiana, 2. ed. Firenze 1855. I, p. 204: "Quantunque volte considero la riferita scena in

das ganze Dante'sche Gedicht ein dunkles und viele Geheimnisse in sich bergendes ist, so kommt diese Eigenschaft auch der in Rede stehenden Scene in hohem Grade zu. Es ist eine unendlich schwierige, vielleicht geradezu unlösbare Aufgabe, in allem Einzelnen den Sinn zu enträthseln, welchen der geniale Dichter in diese grosse Allegorie eingekleidet. Selbst einer der gründlichsten und verdienstvollsten Dante-Kenner äusserte sich vor Kurzem gegen den Verfasser dieses Aufsatzes dahin, es sei ihm in dieser grossen Allegorie noch Manches recht unsicher. Nach einem solchen Bekenntniss wird es kaum noch der Bemerkung bedürfen, dass vorliegende Arbeit nicht im Entferntesten darauf Anspruch machen will, alle Räthsel der Allegorie lösen zu wollen. Sie will weiter nichts, als ein einfacher Versuch sein. Auch wesentlich Neues will und kann sie nicht bieten. Sie will nur die grosse Allegorie etwas eingehender betrachten, als bis dahin bei den Deutschen geschehen[3]). Sollte es mir hiebei gelingen, hier und dort ein Fünklein Licht zu verbreiten, an der einen oder andern Stelle einen neuen Grund für eine vielleicht sehr alte Ansicht anzuführen, so würde ich den Zweck meiner Arbeit als erreicht betrachten.

— Die Vision des irdischen Paradieses zerfällt bekanntlich in zwei Theile. Der eine ist rein persönlicher, der andere dagegen universeller Natur. Der eine ist dem Andenken an Dante's Jugendgeliebte, der andere der kirchlich-politischen

---

sè stessa, e torno a considerarla in relazione del luogo dove si stà, e la raffronto alle tante, cui per tutto il corso del Poema richiamasi di continuo, essa mi rende immagine di un programma in pittura, in cui lo accorto autore abbia voluto rappresentare per simboli visibili, e coadunare come in un centro le idee essenziali a costituire lo intendimento principale dell' opera intiera."

[3]) Unter den Italienern hat besonders Barelli dieser Partie der Comödie eine ausführliche Besprechung gewidmet. Vgl. L' allegoria della divina Commedia di Dante Alighieri, esposta da Vincenzo Barelli. Firenze 1864, p. 241—293. — Die Bekanntschaft mit diesem Buche verdanke ich der Güte des Herrn Geheimerath Witte.

Tendenz seines Gedichtes gewidmet. In dem einen erfüllt Dante sein am Schlusse der Vita Nuova abgelegtes Gelübde, von Beatrice Dinge sagen zu wollen, die noch von keinem sterblichen Weibe gesagt worden, in dem andern verfolgt er seinen Zweck, diejenigen, die in diesem irdischen Leben sich befinden, aus dem Zustande des Elendes zu befreien und sie zu dem Zustande der Glückseligkeit hinzuführen. Dort ist Dante der Sänger der reinsten und edelsten, aber vergeistigten irdischen Liebe; hier ist er der Prophet seiner Zeit, der mit grossartigem poetischen Seherblicke Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft durchschaut.

Der Dichter hat diese zwei Theile nicht scharf von einander getrennt. Dieselben hängen vielmehr eng zusammen und greifen vielfach in einander. Der allegorische Triumphzug und der mystische Wagen dienen zur grössern Verherrlichung der verklärten Beatrice, und diese spielt hinwiederum bei dem letztern, dem Symbole der *ecclesia militans*, eine sehr bedeutende, man möchte sagen, die erste Rolle. Hier begegnen uns die schlagendsten Stellen, die da zeigen, dass Beatrice nicht, wie vielfach und auch noch in der jüngsten Zeit behauptet wird, eine blosse allegorische Personification, sondern ein reelles weibliches Wesen ist, das einst in Fleisch und Gebein auf Erden gelebt, — und hier finden sich hinwiederum Stellen, die es unwidersprechlich beweisen, dass die Beatrice der D. C. nicht blos Dante's verklärte Jugendgeliebte als solche vorstellen und bedeuten soll, sondern zugleich auch eine allegorische Person ist, — eine Personification, sei es der Theologie, sei es der reinen Lehre, sei es des wahren Glaubens, oder sei es der geistlichen Gewalt der Kirche, des Wortes Gottes und des beschaulichen Lebens in Einem.

Es möchte nun wohl besser scheinen, diese grosse Allegorie, anstatt deren zwei so eng zusammenhängende Theile von einander zu trennen und einen jeden besonders zu behan-

deln, als ein unzertrennliches Ganzes ins Auge zu fassen. Dies zu thun, ist mir aber diesmal nicht möglich. Daher beschränke ich mich einstweilen darauf, nur den einen, wichtigern und dunklern, nämlich den kirchlich-politischen Theil derselben etwas eingehender zu besprechen. Vielleicht werde ich dann später auch noch eine ähnliche Besprechung des andern, mehr persönlichen Theiles der poetischen Vision folgen lassen. Uebrigens dürfte es wohl auch der Durchsichtigkeit und Klarheit der Darstellung nur förderlich sein, jeweilen nur das Gleichartige ins Auge zu fassen und sich nicht durch Seitenblicke auf Anderes in der Besprechung des Zusammengehörenden stören zu lassen.

Da aber der Dichter, wie allgemein bekannt, die allegorischen Bilder und Personen, die er in dieser Scene auftreten lässt, zum nicht geringen Theile der biblischen Apocalyptik, d. h. den prophetischen Visionen Ezechiel's und Daniel's, besonders aber der johanneischen Apocalypse entnommen hat: so wird es zum Verständniss seiner Allegorie nicht blos wesentlich beitragen, sondern auch unerlässlich sein, jeweilen, und zwar genauer als von den Commentatoren zu geschehen pflegt, auf die entlehnten und nachgeahmten biblisch-apocalyptischen Bilder zurückzugehen. Damit soll aber freilich nicht gesagt sein, dass die allegorischen Bilder und Personen bei Dante jedesmal die nämliche Bedeutung haben müssten, wie in den biblischen Visionen. Es wird sich im Gegentheil zeigen, dass Dante nicht selten den aus der biblischen Apocalyptik entlehnten Bildern eine ganz andere Bedeutung beigelegt wissen will, als die, welche sie in seinen biblischen Quellen unstreitig haben.

Nach diesen Vorbemerkungen gehe ich zur Sache selber über. Die betreffenden Gesänge (29., 32. und 33.) des Purgatorio setze ich als jedem Leser gegenwärtig und bekannt voraus, und werde daher mit Anführungen sparsam sein[4]). Meine Ab-

[4]) Die deutschen Citate aus der D. C. sind nach der Uebersetzung von K. Witte; die biblischen Citate nach der Uebersetzung von De Wette.

sicht ist nicht, die Worte des Dichters zu wiederholen oder zu umschreiben, sondern den **Sinn** zu suchen, der in seinen Worten verborgen liegt.

I.

Das Hauptbild der ganzen Scene ist unstreitig der mystische Triumphwagen. Es ist die Umgebung, es sind die Schicksale desselben, was die Vision darstellen will. Von dem richtigen Verständniss der Bedeutung desselben wird daher das richtige Verständniss der ganzen Allegorie abhängig sein.

Wie der Dichter die Symbole, von denen er den Triumphwagen umgeben sein lässt, aus der Vision Ezechiel's (Cap. I), Daniel's (Cap. VII) und der Offenbarung Johannis (Cap. I und IV) entlehnt hat, so ist auch bei dem Wagen eine Nachbildung biblischer Vorbilder nicht zu verkennen. Der Triumphwagen wird auch sonst bei den alttestamentlichen Propheten als ein Bild von Gottes Gewalt und Majestät gebraucht (vgl. z. B. Jes. 66, 15. Habac. 3, 8). Aber selbst in der so stark benützten Ezechielischen Vision fehlt der Wagen nicht ganz. Ein förmlicher Wagen kommt hier freilich nicht vor, dafür aber ein Rad oder vielmehr ein viereiniges Rad, d. h. vier Räder, die so zusammenhängen und ineinandergreifen, "als wenn ein Rad inmitten des andern wäre" (Ezech. 1, 16). Aus diesem vierfältigen Rad hat Dante ohne Zweifel die Idee seines Triumphwagens genommen und **Witte** hat gewiss richtig gesehen, wenn er zu Purg. XXIX, 107 bemerkt: "Hesekiel's "Rad, welches anzusehen war wie vier Räder"[5]), ist hier zu einem Wagen gewandelt."

Allein damit ist für die Enträthselung des Dante'schen Symbols wenig gewonnen. Das Ezechielische Rad dürfte kaum

---

[5]) **Witte** führt die Stelle nach der unrichtigen Uebersetzung Luther's an. Dieselbe heisst aber: לְאַרְבַּעַת פָּנָיו wörtlich: "nach seinen vier Gesichtern." **De Wette**: nach seinen vier Formen.

etwas anderes sein, als das Bild der göttlichen Weltregierung. Dasselbe ist vierfach, um anzudeuten, dass die göttliche Regierung alle vier Weltgegenden umfasst; — es besteht aus vier ineinandergreifenden Rädern, weil das, was Gott thut, oft den Anschein der Verwirrung hat; aber diese vier laufen zusammen, weil die göttliche Regierung bei all ihrem noch so verschiedenartigen Wirken stets nur Ein Ziel verfolgt; das Rad ist mit Augen besetzt, weil Gott bei seiner Regierung der Welt alles sieht und beobachtet; das Rad ist von dem Geiste der Thiere erfüllt, denn die Thiere sind ein Bild der Engel, deren sich Gott, nach alttestamentlicher Anschauung, bei seiner Weltregierung als seiner Diener bedient, die seinen Willen ausführen.

Es leuchtet nun ein, dass wir damit bei dem Dante'schen mystischen Wagen nichts anfangen können. Wir haben schon hier ein Beispiel, dass der Dichter, wenn er auch die biblischen Bilder entlehnt, ihnen doch eine andere Bedeutung beilegt.

Fragen wir nun nach dieser Bedeutung des Dante'schen Triumphwagens, so begegnen uns verschiedene Erklärungen. Bald soll er ein Bild des Reiches, bald des römischen Stuhles, bald der Kirche, bald der Kirche und des römischen Stuhles und bald wieder der neuen Kirche sein. Welche von diesen Erklärungen kann nun mit grösserem Recht darauf Anspruch machen, die richtige zu sein?

Die Ansicht, wonach der Wagen, auf dem Beatrice thront, ein Bild "des Reiches im weitesten Sinne" sei, ist meines Wissens nur von Hermann Grieben [6]) vertreten. Obwohl es nicht zu leugnen ist, dass sich für diese Erklärung manches sagen liesse, so müssen wir sie doch gleichwol für eine durchaus irrige halten. Versuche man es doch, diese Erklärung consequent durchzuführen, das Unrichtige und Unmögliche der-

---

[6]) Vgl. Dante Allighieri. Studie von Dr. Hermann Grieben, Köln 1865, pg. 69 f.

selben dürfte sich dann vielleicht von selbst ergeben! Wir wären wirklich sehr begierig zu hören, wie bei dieser Ansicht die im XXXII. Gesange geschilderten Schicksale des Wagens gedeutet würden. Ob da keine Deutungen vorkämen, welche "gesucht" wären und "dem Sinne offenbar Gewalt anthun" würden, — ob nicht vielmehr Deutungen nöthig wären, die in das Gebiet des Absurden gehörten, — darüber mögen tiefere Kenner urtheilen.

Die Erklärungen, wonach der Wagen ein Bild der neuen Kirche, oder aber das Doppelbild der Kirche und des römischen Stuhles sein soll, stehen auch sehr vereinzelt da[7]) und dürften schwerlich vielen Anklang finden. Die eine ist zu unbestimmt, die andere vermengt Dinge miteinander, die scharf unterschieden werden müssen. Was ist mit der "neuen" Kirche gemeint? Ist es die ecclesia militans? Welche ist dann aber die alte Kirche? Oder ist es die ecclesia triumphans, wie der Ausdruck (vgl. Offenb. 21, 1) nur heissen kann? Aber wird denn diese auch solche Schicksale zu erleben haben wie die, welche der Dante'sche Wagen (Purg. XXXII) erlebt?!

Bei Weitem die meisten und bedeutendsten Ausleger der D. C. theilen sich in die zwei noch übrigen Erklärungen. Auf den römischen Stuhl deuten den allegorischen Triumphwagen Benvenuto da Imola[8]), Biagioli, B. Bianchi, Fraticelli u. a. Am consequentesten ist diese Ansicht von Barelli durchgeführt. Mit der den Italienern eigenen Zuversichtlichkeit im Behaupten von Dingen, die nicht eben immer sicher sind, sagt er, der mystische Wagen "könne nichts Anderes sein als der römische Stuhl, Haupt und Lehrer aller Kirchen"[9]). Aber mit

---

[7]) Auf die neue Kirche wird der Wagen von Kannegiesser, auf die Kirche und den päpstlichen Stuhl von Streckfuss gedeutet (vgl. deren Anmerkungen zur D. C. an der betreffenden Stelle).

[8]) Ed. Tamburini, II, p. 574.

[9]) Barelli, a. a. O. p. 151.

der gleichen Zuversichtlichkeit behauptet ein anderer Italiener, es unterliege keinem Zweifel, dass der Wagen ein Bild der Kirche sei[10]. Für diese letztere Ansicht haben sich auch die meisten Ausleger ausgesprochen[11] und sie hat, wie wir sehen werden, wohl auch das Meiste für sich.

Vorerst bemerken wir, dass diese beiden Ansichten sehr nahe verwandt sind und einander keineswegs contradictorisch gegenüberstehen. Man kann sagen, dass die Vertreter derselben darin einig sind, den allegorischen Wagen als das Symbol der Kirche aufzufassen, nur dass sie den Ausdruck "Kirche" nicht im nämlichen Sinne nehmen. Derselbe wird bekanntlich in einem engern und einem weitern Sinne gebraucht. Nach dem einen reden wir von der Kirche im Gegensatz zum Staat, nach dem andern gehört der christliche Staat auch zur christlichen Kirche. Demnach wäre die Frage, um die es sich hier handelt, die: ist der allegorische Wagen das Symbol der Kirche im engern oder im weitern Sinne dieses Wortes?

Ob die Erklärung eines einzelnen Punktes eine richtige sei oder nicht, dies wird sich daraus ergeben, ob sie zum Ganzen und zu jedem Einzelnen passt, ob sie keine gesuchten und gezwungenen Deutungen nothwendig macht. Prüfen wir nun die beiden in Frage stehenden Ansichten nach diesem Kanon, so wird das Ergebniss wohl eher zu Gunsten der Deutung des Wagens auf die Kirche im weitern Sinne dieses Wortes ausfallen.

Dass einige Züge auf den römischen Stuhl ebenso gut wie auf die Kirche passen, lässt sich zwar nicht leugnen. Dies ist

---

[10]) Emiliani-Giudici, Storia della lett. it. 2ª ed. I, p. 205.

[11]) So z. B. Jacopo della Lana (ed. Scarabelli, Bologna 1866, II, p. 346), Philalethes, Witte, Kopisch (z. d. St.), Ruth (Studien, p. 151), Bähr (Vorträge, p. 163), Picchioni (Del senso allegorico ec. della D. C. Basel 1857, p. 64), A. Fischer (Die Theologie der D. C. München 1857, p. 102) u. s. w.

besonders der Fall bei dem endlichen Schicksal des Wagens, da nämlich der Riese

> löste voll Verdacht und zornig
> Das Ungethüm und schleppt' es in den Wald
> So weit hinein, dass dieser mich vom Anblick
> Der Hure und des neuen Thiers befreite.

Allein die meisten Züge scheinen mir doch zu dieser Deutung nicht stimmen zu wollen. Wer unbefangen die Schilderung im Gesange xxxii, 109—135 liest, der wird dabei schwerlich an den römischen Stuhl, sondern wohl eher an die ganze Kirche denken. Dazu liefert die Stelle V. 129 einen positiven Beweis für diese Erklärung. Sobald der Wagen mit des Adlers Gefieder sich bereichert und geschmückt sieht, da

> Wie aus der Brust, die bitter sich beklaget,
> So kam vom Himmel eine Stimm' und sagte:
> Wie bist, mein Schifflein, übel du beladen!

Von wem diese Himmelsstimme ausgegangen sei, ist von wenig Bedeutung, obschon das Natürlichste ist, dieselbe als eine Stimme Gottes oder Christi zu nehmen. Worauf es hier aber ankommt, das ist der Ausdruck: *navicella*, mit welchem der Wagen bezeichnet wird. In der symbolischen Sprache des Alterthums und des Mittelalters wird die Kirche sehr häufig, der römische Stuhl aber meines Wissens niemals mit einem Schifflein verglichen. Wollte demnach Dante unter dem Bilde des Wagens, den er ein Schiff nennt, etwas Anderes als die christliche Kirche symbolisiren, so würde er ihm damit einen, besonders für seine Zeit sehr irreführenden Namen beigelegt haben. Wenn seine mittelalterlichen Leser den allegorischen Wagen durch eine Himmelsstimme "mein Schifflein" nennen hörten, so mussten sie dabei nach damaliger kirchlicher Symbolik an die Kirche Christi denken.

Ich übergehe andere Gründe, die für diese Auffassung sprechen, da es zu weit führen würde. Einiges wird noch im Verlaufe der Besprechung berührt werden müssen. Besonders

wird die richtige Erklärung der zwei Räder des allegorischen Wagens die Unmöglichkeit jeder andern Deutung zur Evidenz zeigen. Für jetzt berühre ich nur noch einen einzigen Punkt.

Wäre der Triumphwagen das Symbol des römischen Stuhles, so müssten wir denn doch fragen, unter welchem der vorgeführten Bilder die Kirche zu suchen sei? Barelli will den göttlichen Wald auf die Kirche deuten. So viel ich sehe, steht aber Barelli mit dieser Deutung ziemlich allein. Alle ältern und neuern Commentatoren stimmen im Grunde der schon vom Laneo gegebenen Erklärung bei, wonach der göttliche Wald der Aufenthalt der Tugend ist. Zudem vermag ich in der Beziehung, in welcher der Wagen zum Walde steht, die Beziehung des römischen Stuhles zur Kirche nicht herauszufinden. Ferner kann der Stelle Purg. xxix, 22 fg. bei dieser Deutung kein rechter Sinn abgewonnen werden. Wie nämlich Dante die Seligkeit des göttlichen Haines zu kosten beginnt, fühlt er sich gedrungen, den Fall der ersten Menschen zu beklagen:

Und durch die lichterfüllte Luft hin strömte
Gar süsse Melodie, so dass mein Eifer
Eva's Vermessenheit mich schelten liess,
Die, wo gehorsam waren Erd' und Himmel,
Ein einzeln Weib, und eben erst geschaffen
Dass etwas ihr verhüllt sei nicht ertrug;
Denn, hätte folgsam sie die Hüll' ertragen,
So wären jene namenlosen Wonnen
Mir früher und auf läng're Zeit geworden.

Der nächste, buchstäbliche Sinn dieser Worte liegt auf der Hand. Soll aber damit weiter rein nichts ausgesprochen sein, als der (triviale?) Gedanke, dass, wenn Eva nicht gesündigt hätte, der Dichter sein Leben stets im irdischen Paradiese verlebt haben würde? Man muss den Dichter nur sehr oberflächlich kennen, um dies behaupten zu wollen. Der tiefere Sinn dieser Worte ergibt sich aber m. E. erst dann, wenn wir im Walde das allegorische Bild der idealen Welt, wie sie sich der Dichter in seinem Geiste geschaffen, erblicken.

Wie sich Dante seine ideale Welt vorstellte, wird hier nicht nöthig sein auszuführen; seine Schriften, insbesondere das Buch *de Monarchia*, zeigen es zur Genüge. Erinnere man sich nun an das, was Dante schon vor seiner Verbannung in dem von Parteikämpfen bewegten, von Parteileidenschaften erfüllten Florenz erlebt haben wird, — erinnere man sich ferner an das Unglück, welches diese Parteihader über ihn brachten, — erwäge man weiter, wie Dante diese Zustände von dem Missverhältniss zwischen Kaiserthum und Papstthum ableitete und letzterm die Hauptschuld daran beimass, — erwäge man endlich, wie er, indem er hier Eva's und später (XXXII, 37) Adam's Ungehorsam erwähnt, das Verhalten des römischen Stuhles dem Kaiserthum gegenüber geisseln will: so dürfte die angeführte Stelle ein neues Licht gewinnen. Der (allegorische) Sinn derselben wäre dann etwa folgender: Als ich da einen Vorschmack des seligen Lebens geniessen durfte, das dem Menschen in der Welt bereitet wäre, wenn ihr Zustand dem Ideale entspräche, da bewog mich gerechter Eifer, die Vermessenheit des römischen Stuhles zu schelten, der durch seinen Ungehorsam gegen den Kaiser, durch seine Herrschsucht und durch seinen Stolz die Schuld ist, dass der Zustand der Welt lange nicht so ist, wie er sein sollte, — dass der Mensch in dieser so beschaffenen Welt nicht glücklich sein kann. Hätte sich der römische Stuhl gegen den legitimen Kaiser gehorsam erwiesen, hätte er nicht das Beispiel der ersten Eltern befolgt, die da "wollten sein wie Gott", dann wäre mir dieses Glück schon früher und auf längere Zeit zu Theil geworden. — Ob dieser Gedanke der ganzen Anschauung Dante's entspricht, dies dürfte von denen, welche seine Schrift über die Monarchie kennen, wohl nicht in Zweifel gezogen werden.

Nach allem diesem dürfte es wohl nicht ungerechtfertigt oder willkürlich erscheinen, wenn wir uns in der Deutung des allegorischen Wagens der Mehrzahl der Ausleger anschliessen

und ihn als das Symbol der christlichen Kirche fassen. Sofern aber der römische Stuhl das Haupt und gewissermaassen der Repräsentant der Kirche ist, wird die Deutung des Wagens auf denselben selbstverständlich nicht absolut ausgeschlossen. Allein Kirche und römischer Stuhl dürfen doch nicht ohne Weiteres identificirt werden. Ist letzterer, wie Barelli sich ausdrückt, das Haupt und der Lehrer aller Kirchen, so ist sein Beruf, Bestimmung und Amt, die gesammte Kirche zu führen und zu leiten. Demnach werden wir nicht im Wagen selber, sondern in seiner Deichsel das Bild des römischen Stuhles erblicken müssen[12]). Diese Deutung entspricht m. E. dem von Dante gebrauchten Bilde auf das Allergenaueste. Die Bestimmung der Deichsel ist, den Wagen zu lenken, wie die Bestimmung des päpstlichen Stuhles die ist, die Kirche zu lenken. Zudem ist es wohl auch nicht ohne Absicht geschehen, wenn Dante, XXXII, 49—51, nicht mehr des Ausdrucks *carro* sich bedient, sondern sagt:

E volto al *temo* ch' egli avea tirato,
Trasselo al piè della vedova frasca;
E quel di lei a lei lasciò legato[13]).

Man lasse ja nicht ausser Acht, dass, obwohl der Greif doch den ganzen Wagen gezogen (tirato), Dante hier gleichwohl nur von der Deichsel (temo) redet. Ist das wohl ohne Absicht geschehen? Bei einem andern Dichter möchte dies zulässig sein; bei einem Dante aber gewiss nicht. —

Der Siegeswagen ist "ruhend auf zwei Rädern" (in su due rote). Wie bei allen übrigen Symbolen, so sind auch hier verschiedene Deutungen versucht worden. Der Laneo sieht in den zwei Rädern das thätige und das beschauliche Le-

---

[12]) So auch Ruth, Studien, p. 151. Philalethes, zu Purg. XXXII, 51 (II, p. 292).

[13]) Die Anführungen aus der D. C. in der Grundsprache sind stets nach dem Texte von K. Witte's kritischer Ausgabe (Berlin 1862, in 4°).

ben [14]). Die nämliche Deutung kehrt bei Rambaldi wieder, nur ist dieser unsicher, indem er zugibt, die zwei Räder können auch auf das jüdische und auf die heidnischen Völker gedeutet werden [15]). Der Ottimo deutet sie hingegen auf das alte und neue Testament, jenes zur Linken, dieses zur Rechten; diese Deutung kehrt auch bei vielen Neuern, Br. Bianchi, Fraticelli, Kannegiesser, Streckfuss, Bähr, wieder, während hingegen Philalethes die zwei Räder als Symbole von Schrift und Ueberlieferung, worauf die Kirche sich stützt, auffasst. Allein die Schrift, das alte und das neue Testament, sind bereits in den den Triumphwagen begleitenden und ihm vorangehenden oder nachfolgenden symbolischen Personen und Thieren abgebildet, und gewiss hat Dante nicht zwei verschiedene Arten von Symbolen gebraucht, um die nämliche Sache anzudeuten. Zudem lässt sich schwer begreifen, warum der Dichter XXXII, 139 fg. so ausdrücklich betont, dass beide Räder sich mit den Federn des Adlers überzogen. Dies könnte denn doch, weder vom alten und neuen Testament, noch auch vom activen und contemplativen Leben gesagt werden! Eher lässt sich noch Barelli's Deutung hören, wonach die zwei Räder die beiden Kirchen, griechische und lateinische, bedeuten sollen. Indess kann ich doch nicht recht begreifen, wie man sagen kann, der römische Stuhl sei auf der lateinischen und griechischen Kirche ruhend. — Witte, in den höchst lehrreichen Anmerkungen zu seiner Uebersetzung der D. C., deutet die zwei Räder auf die zwei Waffen, durch welche die Kirche über ihre Widersacher triumphirt: Liebe und Lehre, die der Dichter dann im Paradiese (XII, 106) in den zwei Heiligen, Franciscus und

---

[14]) Ed. Scarabelli, II, p. 346: "Ello introduce un carro con due ruote, siccom' è detto, lo quale figura la Chiesa di Dio fondata sovra due vite, l' una attiva, l' altra contemplativa."

[15]) Bei Tamburini, II, p. 574: "quali due ruote possono ritenersi figurare la vita attiva e contemplativa, ovvero due popoli — ebraico e gentile."

Dominicus, verkörpert. Allein auch diese Deutung scheint mir einigen Bedenken zu unterliegen. Vorerst werden wir das Bild der Lehre nicht in dem einen Rad, sondern, wie sich dies besonders aus Purg. xxxii, 119 fg. ergibt, in Beatrice zu suchen haben. Sodann spricht xxxii, 139 fg. auch gegen diese Deutung, indem es sich schwerlich erklären liesse, wie der Dichter sagen konnte, Liebe und Lehre hätten sich mit den vom Adler geschenkten Federn überzogen. Wollte man aber sagen, in der letzterwähnten Stelle sei die Verkörperung der zwei Waffen als bereits geschehen zu denken, so würde man damit dem Dichter einen doch etwas starken Anachronismus zur Last legen. Demnach dürfte es wohl nicht als Anmassung gelten, wenn ich eine neue Deutung zu versuchen mir erlaube.

Ist der Triumphwagen das Symbol der christlichen Kirche, so werden wir uns nach der mittelalterlichen Lehre über dieselbe umsehen müssen, wenn wir die Dante'schen Bilder richtig deuten wollen. Nun theilt aber Hugo von Sct. Victor [16]) die ganze Kirche in zwei Hälften oder in zwei "Mauern": die Laien und die Kleriker. Jene bilden die linke, diese die rechte Seite. Es wird also wohl nicht zu weit gesucht sein, wenn wir in dieser mittelalterlichen Eintheilung der Kirche den Schlüssel zur Deutung der zwei „Räder" bei Dante zu finden glauben. Die zwei Räder gehen demnach auf die zwei Theile der christlichen Kirche, oder auf die zwei Stände, welche dieselbe bilden, — der geistliche Stand und der Laienstand. Bei dieser Deutung erst wird es m. E. völlig klar, warum Dante in xxxii, 139 so besonders hervorhebt, dass

> Das ein' und and're Rad, die Deichsel auch
> Bedeckten sich damit in solcher Schnelle
> Dass länger wohl den Mund ein Seufzer aufhält.

[16]) De sacramentis l. II. P. III. Vgl. A. Liebner, Hugo von Sct. Victor und die theologischen Richtungen seiner Zeit. Leipzig 1832, p. 445 fg.

Die Gier nach irdischem Besitzthum und weltlicher Macht, will Dante sagen, bemächtigte sich der ganzen Kirche, des Clerus sowohl, als auch der Laien (das ein' und and're Rad), sowie des römischen Stuhles (die Deichsel auch). Desgleichen wird bei dieser Deutung erst recht deutlich, warum der Dichter, bei dem auch nicht ein Wort absichtslos da steht, die drei theologischen Tugenden um das rechte, die vier moralischen um das linke Rad tanzen lässt. Oder wäre es etwa ein ungereimter Gedanke, dass die theologischen Tugenden vorzüglich den Clerus, d. h. die Theologen zieren sollten?

Im Anfang und bis er die Deichsel an den allegorischen Baum gebunden hat, wird der Wagen vom Greifen gezogen. Obwohl in der Deutung desselben alle ältern und die meisten neuern Erklärer einig sind, so hat es gleichwohl auch hier an wunderlichen Deutungen nicht gefehlt. Nach Grieben ist der Greif "die doppelte Führung des Menschengeschlechtes zu irdischer und zu himmlischer Glückseligkeit durch Kaiser und Papst" [17]). Ich muss gestehen, dass meine Capacität nicht hinreicht, um zu begreifen, wie der Dichter von der doppelten Führung des Menschengeschlechts, d. h. vom Kaiser und Papst sagen konnte (xxxi, 81), sie seien

sola una persona in due nature.

Ferner will es mir doch scheinen, als würde sich diese doppelte Führung in jeder Hinsicht besser und bezeichnender durch ein Doppelgespann als durch ein *animal binato* haben darstellen lassen. Auch bliebe mir dabei der "Adler" rein unverständlich, und endlich müsste der Zwiespalt zwischen Kaiser und Papst durch eine Trennung der zwei "nature" des Greifen angedeutet werden. Kurz, diese Deutung kommt mir so gesucht vor, dass ich sie nur als eine Wunderlichkeit anzusehen vermag, — eine Wunderlichkeit, welche die ganze Allegorie im höchsten Grade

---

[17]) H. Grieben, a. a. O. p. 70.

verwirren würde. Wer Dante ohne Voreingenommenheit liest, der dürfte schwerlich auf solche Deutungen gerathen.

Eine andere, von der gewöhnlichen ebenfalls abweichende Erklärung des Greifen hat Barelli gegeben. Der Greif ist nach ihm der Papst, oder, wie er sich gleich darauf bestimmter ausdrückt, das Dante'sche Ideal des Papstes [18]). Wie aber der Papst "in gewissem Sinne doppelter Natur" sein soll, kann ich hinwiederum nicht recht einsehen. Desgleichen bleiben mir viele Züge der grossen Allegorie trotz Barelli's unleugbaren Scharfsinns bei dieser Deutung des Greifen rein unbegreiflich. Möchten sich doch die Ausleger vor der eitlen Sucht, zu den schon bekannten auch noch neue Erklärungen hinzuzufügen, etwas mehr hüten! Sie würden dann auf derartige Wunderlichkeiten nicht so leicht gerathen und die Wissenschaft würde dabei nur gewinnen. —

Die bereits vorhin angeführte Stelle aus xxxi, 81 ist für einen Jeden, der die kirchlich-dogmatische Terminologie auch nur flüchtig kennt, entscheidend und lässt keinen Zweifel über die allegorische Bedeutung des Greifen zu. Das

Ch' è sola una persona in due nature

ist der terminus technicus für die Bezeichnung Jesu Christi, des Gottmenschen. Es ist als hätte Dante in diesen Worten mit einer fast ans Aengstliche grenzenden Genauigkeit die Chalcedonische Formel: *ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν Χριστὸν Υἱὸν, Κύριον, μονογενῆ ἐκ δύο φύσεων* (nach anderer Lesart: *ἐν δύο φύσεσιν*) ausdrücken wollen. Ist doch sogar der Ausdruck: "in due nature" eine wörtlich genaue Uebersetzung des Chalcedonischen: *ἐν δύο φύσεσιν!* Da darf man also wohl fragen: Quid adhuc egemus testibus?

Wir bleiben demnach bei der alten und allgemein als richtig anerkannten Deutung stehen. Der Greif ist das Symbol

---

[18]) Vgl. Barelli, a. a. O. p. 151.

Jesu Christi, des Mensch gewordenen Gottessohnes. Durch die doppelte Natur des Wundervogels wird die geheimnissvolle Verbindung der göttlichen und menschlichen Natur bezeichnet.

> Die Glieder waren Gold, so weit des Vogels
> Gestalt ging, aber roth und weiss die andren.

Gold um die Erhabenheit und Vortrefflichkeit, Weiss und Roth aber um das Unschuldige, Lieberfüllte seines Wesens anzudeuten; Gold die göttliche, weiss und roth die menschliche Natur Christi. Bei dem Ausdruck:

> E bianche l' altre di vermiglio miste,

schwebte vielleicht dem Dichter, wie schon Venturi und dann Philalethes und Witte bemerken, die Stelle des Hohenliedes (v, 10) vor: "Mein Freund ist weiss und roth, hervorglänzend vor Tausenden". —

> Esso tendea in su l' una e l' alti ale,

wohl eine Andeutung darauf, dass das ganze Leben des Herrn, sein ganzes Thun und Lassen stets nach oben gerichtet war und er auf das Allervollkommenste jene Ermahnung befolgte, die er den Seinigen gab: "Trachtet am Ersten nach dem Reiche Gottes und nach seiner Gerechtigkeit." Dieses Gerichtetsein nach oben war aber bei Christo in solch' vollendetem Maasse vorhanden, wie es kein Sterblicher erreichen, ja nicht einmal recht begreifen kann. Hierauf scheinen sich mir die Worte zu beziehen:

> Sie ragten weiter auf als meine Blicke.

Wenn dann der Dichter sagt:

> Er streckte zwischen jener Streifen mittler'n
> Und drei und drei'n nach oben seine Flügel,
> So dass verletzend keinen er berührte,

so dürfte er damit den Gedanken aussprechen wollen, dass Christus, wiewohl sein ganzes Thun und Lassen stets auf das Ueberirdische, auf das Himmlische sich zu beziehen schien, er dabei doch keine von den Tugenden vernachlässigte, die zu-

nächst auf seine irdischen Verhältnisse sich beziehen. (Dass unter den "Streifen" die Tugenden zu verstehen sind, werden wir sofort sehen.)

Ueber die Symbole, von welchen der Triumphwagen umgeben erscheint, kann ich mich kürzer fassen. Voran gehen sieben goldene Leuchter, die den ganzen allegorischen Zug eröffnen. Offenbar sind dieselben der johanneischen Apocalypse entnommen. Auch dort erblickt der Seher (Cap. I, 12) „sieben goldene Leuchter" und er deutet sie selber sofort, indem er (V. 20) von dem Menschensohne sich sagen lässt: "Die sieben Leuchter, die du sahest, sind sieben Gemeinden". Diese Erklärung passt nun offenbar auf die Dante'schen Leuchter nicht. Allein es frägt sich, ob er nicht auch eine andere Bibelstelle dabei benützt habe. Mir wenigstens kommt es sehr wahrscheinlich vor, als habe ihm hier vorzüglich die Stelle Offenbar. IV, 5 vorgeschwebt, wo allerdings keine Leuchter, wohl aber *ἑπτὰ λαμπάδες πυρὸς* erwähnt werden. Letztere finden an der erwähnten Stelle sofort ihre Erklärung: *αἵ εἰσι τὰ ἑπτὰ πνεύματα τοῦ Θεοῦ.* Sie sind "die sieben Geister Gottes", Sinnbilder des siebenfachen, d. h. des "nach dem inneren Reichthum der göttlichen, alle Bestimmtheiten in sich fassenden, concretesten Substantialität sich mannichfach erweisenden Geistes Gottes" [19]).

Es ist nun sehr wahrscheinlich, dass Dante aus der erstgenannten apocalyptischen Stelle den Namen, aus der anderen dagegen die Bedeutung der allegorischen Leuchter genommen. Jedenfalls werden dieselben, mit fast allen Auslegern, auf die sieben Gaben des heiligen Geistes zu deuten sein. Es ist dies die einzig passende Deutung. Der Geist Gottes eröffnet den ganzen allegorischen Zug und leuchtet mit seinen Gaben den Kommenden voran. Diese Gaben werden von den ältesten Auslegern nicht in der gleichen Reihenfolge aufgezählt. Laneo

---

[19]) Ebrard, die Offenbarung Johannes. Königsb. 1853, S. 224.

stellt die Frömmigkeit (pietà) voran, worauf dann Gottesfurcht, Wissenschaft, Tapferkeit, Rath, Einsicht, Weisheit folgen; Rambaldi schreibt hier einfach den Laneo ab, während hingegen bei Anderen eine andere Reihenfolge vorkommt. Für das Verständniss der Sache ist übrigens die Reihenfolge völlig bedeutungslos. Es möge daher nur noch an die Grundstelle erinnert werden (Jesaias xi, 2), woselbst es von dem "Spross aus Isai's Wurzeln" heisst: "Und es ruhet auf ihm der Geist Jehovah's, der Geist der Weisheit und der Klugheit, der Geist des Rathes und der Kraft, der Geist der Erkenntniss und der Furcht Jehova's".

Nicht so einig sind die Ausleger in der Deutung der sieben Streifen, welche der Leuchter Flämmlein zurücklassen und die siebenfarbig den Himmel durchziehen. Die zwei ältesten unter den mir vorliegenden Commentatoren, der Laneo und der Ottimo, gehen darüber stillschweigend hinweg. Rambaldi sagt ziemlich gedankenlos: "Questi erano i doni dello Spirito Santo"[20]) und lässt dabei ausser Acht, dass er die Leuchter selber auf die Gaben des heiligen Geistes gedeutet hat, und dass die Leuchter und die von ihnen zurückgelassenen Streifen doch nicht das Nämliche sind, somit auch nicht dasselbe bedeuten können. Andere (z. B. Witte, Bähr) sehen in den sieben Streifen nach Landino's Vorgang die Symbole der sieben Sacramente der katholischen Kirche. Ich kann mich dieser Deutung nicht anschliessen. Vorerst hängen die "Streifen" mit den "Leuchtern" durchaus zusammen und sind die unmittelbare Wirkung derselben. Das Verhältniss der Sacramente zu den Gaben des heiligen Geistes dürfte hingegen ein anderes sein. Erstere sind nicht Wirkungen der letzteren, sondern die Mittel, um diese zu erlangen. So bringt z. B. Bonaventura die sieben Sacramente mit den sieben Cardinaltugenden in der Art zusammen,

---

[20]) Bei Tamburini, II, p. 571.

dass er sagt (brev. VI; cent. III, sect. 47. c. 3): die Taufe leite zum Glauben, die Firmelung zur Hoffnung, das Abendmahl zur Liebe, die Busse zur Gerechtigkeit, die letzte Oelung zur Beharrlichkeit, die Weihung zur Klugheit, die Ehe zur Mässigkeit. Desgleichen sagt Thomas von Aquino (Sum. P. III. In. 62. art. I): "Necesse est dicere sacramenta novæ legis per aliquem modum *gratiam causare*" (man muss nothwendig sagen, dass die Sacramente des neuen Bundes auf irgend eine Weise die Gnade bewirken). Die Sacramente sind also nach der Lehre der Scholastiker die Mittel, wodurch der Mensch die Gaben des heiligen Geistes erlangen kann. Demnach gehen jene diesen voran. Das Verhältniss der Streifen zu den letztern ist aber bei unserem Dichter das gerade umgekehrte. Ferner ist trotz Landino's künstlichen Versuchs nicht recht abzusehen, in welcher Beziehung die Sacramente zu den sieben Farben des Regenbogens, die Dante bei den sieben Streifen erwähnt, stehen sollen, und endlich wird man bei dieser Deutung die "zehn Schritte" nicht leicht mit den sieben Sacramenten in Verbindung zu bringen vermögen.

Sind die sieben Leuchter die Symbole der Gaben des heiligen Geistes, so können die sieben Streifen, als die unmittelbaren Wirkungen jener, schlechterdings nur auf die Wirkungen oder Früchte des heiligen Geistes gedeutet werden. "Die Frucht des Geistes aber ist die Liebe, Freude, Friede, Langmuth, Güte, Wohlwollen, Treue, Sanftmuth, Enthaltsamkeit" (Gal. v, 22. 23), d. h. der heilige Geist mit seinen Gaben bringt in den Menschen die verschiedenen Tugenden hervor. Die Beziehung der sieben Farben des Regenbogens zu den Tugenden ist bekannt.

Nach rückwärts reichten weiter diese Banner,
Als meine Sehkraft, — —

eine Andeutung darauf, dass die verschiedenen Tugenden weiter sich erstrecken, als die Kraft des Menschen hinreicht, d. h. dass der sündige Mensch sie nicht vollkommen auszuüben vermag:

— und den Zwischenraum
Der beiden äuss'ren schätzt' ich auf zehn Schritte;

offenbar sind damit die zehn Gebote gemeint. Diese sind die Grenzen, innerhalb welchen die Tugenden sich bewegen. Die Ausübung einer jeglichen Tugend ist zugleich die Erfüllung eines göttlichen Gebotes. Keine Tugend reicht weiter als das göttliche Gesetz, denn es kann keine mehr leisten, als was Gott in dem Gesetze von den Menschen verlangt. Die *opera supererogationis* werden damit freilich in Abrede gestellt. —

Gehen wir zu den übrigen Symbolen, welche den Wagen der Kirche umgeben, über. Diese sind: die paarweise einherschreitenden vierundzwanzig Aeltesten, die vier sechsfach beflügelten, mit grünem Laube bekränzten Thiere, die zwei ungleich gekleideten Alten, die Viere in demüthigem Gewande und der träumerisch-sinnende Greis, der den ganzen allegorischen Zug beschliesst.

Dass unter diesen allegorischen Figuren die verschiedenen Bücher der heiligen Schrift zu verstehen sind, darin sind nahezu alle Commentatoren einig. Auch ergibt sich dies aus dem ganzen Zusammenhange auf das Allerdeutlichste. Die vierundzwanzig Aeltesten sind offenbar aus der johanneischen Apocalypse entlehnt. Dort erblickt der Seher (Cap. IV, 4) ebenfalls vierundzwanzig Aelteste, die, mit weissen Kleidern angethan und goldene Kronen auf ihren Häuptern tragend, rings um den göttlichen Thron sitzen. Eine richtige Exegese erkennt in diesen in doppelter Zwölfzahl erscheinenden Aeltesten die zwölf Patriarchen des alten und die zwölf Apostel des neuen Bundes[21]). Sie sollen den Gedanken veranschaulichen, dass vor Gottes Thron die Kirche des alten Bundes sowohl, als auch die des neuen ihre Vertretung habe. Allein wie es das Schicksal der biblischen Apocalyptik überhaupt gewesen, so hat auch diese Stelle gar

[21]) Vgl. Ebrard, a. a. O. p. 223.

verschiedene Auslegungen erfahren. Ohne auf die älteren Ausleger des mystischen Buches zurückzugehen, mag nur daran erinnert werden, dass schon der Laneo die vierundzwanzig Aeltesten der Dante'schen Vision nicht nur, sondern auch die der biblischen Quelle auf die Bücher des alten Testamentes deutet[22]). Ist das Eine auch, wie aus dem soeben Bemerkten hervorgeht, unrichtig, so hat es doch mit dem Anderen unstreitig seine Richtigkeit. Ob Dante selber die vierundzwanzig Aeltesten seiner biblischen Quelle als die Bücher des alten Testamentes aufgefasst habe, mag als völlig gleichgültig dahingestellt bleiben. Dass er ihnen aber in **seiner** Vision diese Bedeutung beigelegt wissen will, dies bedarf keines weiteren Beweises[23]).

Bei den vier Thieren (besser: Lebewesen, *ζῷα*) weist der Dichter selber auf seine biblischen Quellen hin:

Mehr Verse, ihre Form zu schildern, spar' ich;
So nöthig brauch' ich sie zu and'rem Zwecke,
Dass hier sie zu verschwenden mir verwehrt ist.
Lies denn, o Leser, den Hesekiel,
Der sie von Mitternacht mit Wolk' und Feuer
Im ungestümen Winde kommen sah.
Wie du sie finden wirst auf seinen Blättern
So waren sie; nur dass Johannes anders
Als er die Flügel schildert und mir Recht gibt.

Wie der Dichter, so verweisen auch wir, der Kürze wegen, auf die Beschreibung bei Hesekiel (Cap. I, 5—14, womit zu vgl. Cap. X, wo die vier Lebewesen wiederkehren und כְּרוּבִים, Cherubim genannt werden; vgl. auch Daniel's Vision Cap. VII) und

---

22) Ed. **Scarabelli**, II, p. 345: "San Giovanni Evangelista nella visione dell' Apocalissi si vide questi XXIV vecchi vestiti di bianco li quali figurano li ventiquattro libri della Bibbia del vecchio testamento".

23) Ueber die Aufzählung der Bücher des alten Testamentes, um die Zahl 24 herauszubekommen, verweise ich auf die Commentare zur D. C. Die Frage, ob die Apocryphen in dieser Zählung berücksichtigt seien (wie z. B. **Laneo** will) oder nicht (Hieronymus, Philalethes, Witte u. A.), ist hier von keinem Belang. —

in der Offenbarung Johannis (Cap. IV, 6—8). An der letzteren Stelle werden sie (V. 7) in Kürze beschrieben: "Und das erste Lebewesen gleich einem Löwen, und das zweite Lebewesen gleich einem Farren, und das dritte Lebewesen hatte das Antlitz eines Menschen, und das vierte Lebewesen gleich einem fliegenden Adler". Diese vier lebendigen Wesen werden in der johanneischen Apocalypse als Personificationen der Schöpferkräfte Gottes zu deuten sein. "Der Löwe ist das Sinnbild der verzehrenden und zerstörenden, der Farre (als Speise und darum Opferthier) das der ernährenden, der Mensch das der denkenden, vorsorgenden, der hoch fliegende, hoch und sicher nistende, seine Jungen sicher behütende, sich selbst verjüngende (Psalm CIII, 5) Adler das Sinnbild der siegreich über allem schwebenden, bewahrenden und verjüngenden Kraft Gottes in der Natur"[24]). — Indess sind diese vier ζῷα der Apocalypse auch anders gedeutet worden. Schon die Kirchenväter erblickten in ihnen die vier Evangelisten und legten sie demgemäss diesen als Sinnbilder bei[25]). Dieser Deutung folgend, hat auch Dante die vier "Thiere" als Symbole der vier Evangelisten gebraucht. Das Grün, womit sie bekränzt sind, deutet auf die Hoffnung, die sie erfüllt, die sechs Flügel, womit sie befiedert, auf die Schnelligkeit, mit welcher ihr Wort in der Welt sich verbreitet, die scharf sehenden Augen auf die Erleuchtung, deren sie theilhaftig geworden.

Die übrigen allegorischen Personen hat der Dichter selber geschaffen, um die noch rückständigen Bücher der heiligen Schrift zu versinnbildlichen. Die "zwei Greise von verschiedener Kleidung" sind Lucas, nach der kirchlichen Tradition Verfasser der Apostelgeschichte, und Paulus, Verfasser von vierzehn

---

[24]) Ebrard, a. a. O. S. 227 fg.

[25]) Vgl. J. P. Lange, Das Leben Jesu nach den Evangelien, Heidelberg 1844—47, I, S. 243 fg. Der Laneo (II, p. 346) deutet auch die vier Hesekielischen Thiere auf die vier Evangelisten.

neutestamentlichen Schriften[26]). Jener "zeigte sich als ein Vertrauter des Hippocrates", weil er seines Berufes ein Arzt gewesen sein soll (vgl. Colosserbrief Cap. IV, 14); dieser hält ein blankes und scharfes Schwert in der Hand, das Symbol, das dem Apostel Paulus (nach Hebräer IV, 12?) beigelegt wird.

Dann sah ich Vier von gar bescheid'nem Aussehn,

nämlich die Verfasser der sogenannten katholischen Briefe des neuen Testamentes, welche alle von geringem Umfange sind, was durch das bescheidene Aussehen angedeutet wird.

Und einzeln hinter Allen kam ein Greis
Mit klugem Angesicht, in Schlaf versunken.

Es ist dies der Verfasser der Offenbarung Johannis, des letzten Buches des neuen Testamentes. Er erscheint hier als ein "Greis", weil der Apostel Johannes in seinem Alter die Offenbarung verfasst haben soll; er ist in Schlaf versunken, um den visionären Zustand anzudeuten, in welchem er die Offenbarung empfing, sein Angesicht ist klug (arguta, scharf), weil sein prophetischer Blick in die ferne Zukunft reicht. — Mit Rosen und anderen rothfarbigen Blumen sind diese letzten Sieben bekränzt, denn sie sind Verkünder der in Christo geoffenbarten Liebe, während hingegen die vierundzwanzig Aeltesten, als die Verkünder des Glaubens an den zukünftigen Messias, einen Kranz von weissen Lilien tragen (roth, die Farbe der Liebe, weiss, die Farbe des Glaubens)[27].

II.

Schwieriger als die, im Vorhergehenden versuchte, Deutung des allegorischen Triumphzuges, — des Wagens der Kirche und

[26]) Auch der Hebräerbrief wurde nach einer ziemlich verbreiteten (freilich irrigen) Tradition dem Apostel Paulus als Verfasser zugeschrieben.

[27]) Vgl. Witte's Anmerkungen zu Purg. XXIX, v. 147.

der symbolischen Bilder, von welchen er umgeben erscheint, — ist die Deutung der Geschichte derselben, die uns der geniale Dichter im weiteren Verlaufe seiner grossen Allegorie vor Augen führt. Besonders darf der xxxii. Gesang des Purgatorio, zu dem wir jetzt übergehen, eine wahre crux interpretum genannt werden. Der besonnene Ausleger wird sich wohl niemals rühmen wollen und dürfen, dass ihm alles in demselben völlig klar und durchsichtig geworden sei. Bei manchen einzelnen Punkten wird man immer darauf verzichten, Gewisses aufzufinden und aufzustellen, und sich mit blos Wahrscheinlichem zufrieden geben müssen.

— Der allegorische Zug bewegt sich zuerst von Morgen gegen Abend, bis er dem zuschauenden Dichter gegenüber angelangt ist. Später (xxxii, 16—18) sehen wir ihn umkehren und von Abend gen Morgen wandern. Steht wohl dieser Umstand rein zufällig und bedeutungslos da? Oder liegt auch hierin ein tieferer allegorischer Sinn verborgen? Ersteres wage ich nicht zu behaupten, und um die Deutung des Sinnes befinde ich mich in wirklicher Verlegenheit. Auch sehe ich mich von den ziemlich zahlreichen Auslegern, die mir vorliegen, völlig verlassen. Nur bei Barelli finde ich eine hierauf bezügliche parenthetische Bemerkung[28]), mit der ich aber rein nichts anzufangen vermag. Denn die Rückkehr des Triumphwagens von Abend gegen Morgen soll nach derselben auf die gehoffte, gewünschte und geforderte Rückkehr des päpstlichen Stuhles von Avignon nach Rom hindeuten. Allein dieser Erklärungsversuch steht und fällt mit Barelli's Deutung des allegorischen Wagens auf den päpstlichen Stuhl, einer Deutung, die sich uns im Vorstehenden als eine unrichtige erwiesen. Sodann müssten

---

[28]) A. a. O. p. 262: notisi che Avignone, divenuta in mal punto nel 1305 la dimora del romano pontefice, è all' occidente di Roma, dove Dante voleva che fosse ricondotta.

wir bei dieser Deutung in dem ersten Zug von der Morgen- nach der Abendgegend die Uebersiedelung der Päpste nach Avignon finden, was mit der ganzen Vision sowohl, als auch besonders mit dem Schluss vom XXXII. Gesange in grellem Widerspruche stünde. Endlich geräth Barelli mit dieser (wie mir scheint unüberlegten) Andeutung in einen starken Selbstwiderspruch. Denn er deutet ja selber den Baum, an welchen der Greif des Wagens Deichsel gebunden liess, auf Rom; dieses Anbinden aber ist das Endziel des Rückzuges von Abend gen Morgen!

Ist diese Deutung unmöglich, so bleibt die Frage nach dem in diesem Kommen und Gehen verborgenen allegorischen Sinne noch offen. Könnte man nun nicht hierin eine Andeutung auf die dem Sünder rettend entgegenkommende christliche Liebe finden? Dann wäre der allegorische Sinn folgender:

Der heilige Geist mit seinen Gaben (die sieben Leuchter), Christus (der Greif) mit seinem Heil, die Kirche (Wagen) mit dem in ihrem Besitze sich befindenden, von ihr verkündeten göttlichen Worte (vierundzwanzig Aelteste u. s. w.) kommen dem reuevollen Sünder (Dante) entgegen und zwar so weit, bis sie ihn, bis er sie gefunden. Dann kehren sie wieder dahin zurück, woher sie gekommen, den bussfertigen Sünder zu dem Zustande der Seligkeit mit sich führend. Dieser Deutung würde sehr gut entsprechen, dass der Zug stille steht, sobald er Dante (dem bussfertigen Sünder) gegenüber angelangt ist; ferner, dass derselbe hier wartet und nicht eher wieder umkehrt, als Busse und Reue bei Dante vollendet sind, so dass er erst dann mitziehen darf, als er vom Lethewasser gekostet (erst wenn der Sünder durch Busse geläutert und von seinen Sünden gereinigt ist, kann er zum glückseligen Leben gelangen). —

— Wie der mystische Zug am Ufer des paradiesischen Stromes, dem Dichter gegenüber, angekommen ist, da

Ertönt' ein Donnerschlag, der jenen Würd'gen
Das Weitergehn zu untersagen schien,
Da still sie standen gleich den vord'ren Fahnen.

Mit den Worten des Hohenliedes (IV, 8): "Komm, du Braut, vom Libanon", ruft einer aus der geweihten Schaar die verherrlichte Beatrice herab von den Himmelshöhen. Diese erscheint. Wie einst Christus bei seinem Einzuge in Jerusalem, so wird auch des Dichters Jugendgeliebte mit den Worten begrüsst: "Gelobet sei die da kommt im Namen des Herrn!" Eine Wolke von Blumen empfängt sie, die ihre Stelle auf dem glorreichen Wagen als dessen Hüterin einnimmt.

Dass die herrliche, unnachahmliche Stelle (XXX, 1 fg.) zunächst die Absicht verfolgt, die verklärte Jugendgeliebte Dante's zu verherrlichen, scheint mir ausser Zweifel. Meinem im Anfang schon ausgesprochenen Plane gemäss übergehe ich indess den mehr persönlichen Theil der Allegorie. Beatrice kann hier daher nur als allegorische Person in Betracht kommen, und zwar auch hier nur, sofern sie bei dem mystischen Wagen eine bedeutende Rolle spielt. Sofern ihr hier die Aufgabe zufällt, den Wagen, d. h. die Kirche zu hüten und zu bewachen, in derselben zu thronen, ist sie offenbar das Symbol der göttlichen Wahrheit, der reinen Lehre. Und da es die Aufgabe der theologischen Wissenschaft ist, die göttliche Wahrheit zu erforschen und zu lehren, die reine Lehre zu bewachen und zu bewahren, so kann Beatrice zugleich als die Personification der Theologie betrachtet werden. Die erste Wirkung der göttlichen Wahrheit ist nun, dass sie den Menschen über seinen eigenen sündhaften Zustand erleuchtet und ihn dadurch zur Busse und Reue führt. Somit ist Beatrice zugleich das Symbol der göttlichen Erleuchtung. Als solche wird sie von der geweihten allegorischen Schaar herbeigerufen, um den Sünder (Dante) zur vollendeten Reue zu führen, damit er der Reinigung durch das Wasser des heiligen Stromes theilhaftig und würdig gemacht werde, dem

heiligen Zuge sich anzuschliessen. Sobald dies geschehen ist, kehrt die heilige Schaar zurück,

Die sieben Flammen und die Sonn' im Antlitz.

Unter Engelgesängen zieht nun der glorioso esercito durch den ursprünglich dem Menschen zum Aufenthalt bestimmten, aber um der Sünde willen unbewohnten göttlichen Hain.

Vielleicht, dass solchen Raum in dreien Flügen
Ein losgelassener Pfeil durchmisst, als wir
Zurückgelegt, da Beatrice abstieg.
Da hört ich flüsternd Alle „Adam" sagen.
Drauf kreisten sie um einen Stamm, dess Zweige
Beraubt der Blüten waren, wie der Blätter.
Sein Haar, das um so weiter sich verbreitet,
Je mehr es aufsteigt, würd' ob seiner Höhe
Selbst in den Wäldern Indiens Staunen wecken.

Im nächsten, buchstäblichen Sinne ist diese pianta der "Baum der Erkenntniss" des mythischen irdischen Paradieses (Genesis, Cap. II, 9, 17). Hieraus und aus dem Folgenden ergiebt sich dessen allegorische Bedeutung leicht. Sofern an den Baum der Erkenntniss ein göttliches Gebot geknüpft war, ein Gebot, welches gehorsam zu befolgen der Menschen heiligste Pflicht gewesen wäre, ist er zugleich der Baum des Gehorsams. "Auf dem Gehorsam beruht das Recht, das Recht aber handhabt die Obrigkeit, welcher der Christ unterthan sein soll. Die höchste der von Gott geordneten Obrigkeiten ist die des römischen Weltreichs"[29]. Sitz und Centrum des römischen Weltreiches ist aber Rom. Demnach werden wir sagen müssen: der Baum ist das Symbol der Erkenntniss göttlicher Dinge ("des Guten und Bösen"), zu welcher Christus seine Kirche führt; er ist das Symbol des Gehorsams, den er selber ausgeübt und von seiner Kirche verlangt; und er ist das Symbol Roms, als des Sitzes der geistlichen und weltlichen Macht, gegen welche Mächte der Christ Gehorsam schuldet.

---

[29]) Witte, zu Purg. XXXII, 109.

In dem, was der Dichter von diesem Baume sagt, hat er bald die eine, bald die andere und bald beide Bedeutungen desselben vor Augen [30]). Er ist zunächst der Blüten und Blätter beraubt. Blüten und Blätter sind des Baumes Schmuck. Was dem Menschen allein einen wahren Schmuck verleiht, das ist die Tugend. Das römische Reich war aber, als es sich noch im Heidenthume befand, jeglicher Tugend baar [31]). — Im Gegensatz zu den irdischen Bäumen breitet dieser seine Zweige immer weiter aus, je höher er gen Himmel sich erhebt. Hierin glaube ich einen dreifachen Sinn finden zu müssen. Der Baum ist Baum der Erkenntniss: die Erkenntniss göttlicher Dinge erweitert sich um so mehr, je mehr sie sich dem Himmel nähert, d. h. je tiefer sich der Mensch in das Göttliche versenkt. Der Baum ist das Symbol des Gehorsams: seine wunderbare Gestalt vereitelt den Versuch, ihn zu ersteigen, er ist so beschaffen, damit sich kein Mensch an dem Gehorsam gegen die geistliche oder weltliche Macht vergreife (vgl. Purg. xxxiii, 58—65). Der Baum ist endlich das Symbol Roms: je mehr die geistliche und weltliche Macht, die in Rom ihren Sitz haben, zum Himmel sich erheben, d. h. je mehr sie "nach dem trachten, was droben ist und nicht nach dem, was auf Erden ist", desto mehr werden sie wachsen und zunehmen [32]).

Sowie das glorreiche Heer den Ort erreicht, woselbst der allegorische Baum sich befindet, vernimmt sie der Dichter einstimmig in die wehmüthige Klage "Adam" ausbrechen. Mit dieser schmerzlichen Klage betrauert es den Ungehorsam des ersten Menschen gegen das göttliche Gebot, der die Schuld ist, sowohl dass der Baum seines Schmuckes beraubt ist, als auch dass der göttliche Hain eine selva vota. Aber dies ist nicht

---

[30]) Vgl. Ruth, a. a. O. p. 248.

[31]) Vgl. den bekannten Augustinischen Ausspruch: alle Tugenden der Heiden seien "glänzende Laster" gewesen.

[32]) Vgl. Barelli, a. a. O. p. 263 fg.

das Einzige. Auch den Zeitgenossen des Dichters gilt sie, die schmerzliche Klage. Sie, die den Gehorsam gegen die von Gott geordneten Obrigkeiten von sich abzuschütteln strebten, — sie, die durch dieses ihr Bestreben die Sünde der ersten Menschen, welche nicht Gott untergeordnet, sondern "wie Gott" sein wollten, wiederholten, — sie waren Schuld daran, dass das Reich von Tugenden entblösst da stand und das irdische Paradies unbewohnt war (d. h. dass Dante's ideale Welt sich nicht verwirklichen konnte). Noch näher gilt diese Klage den römischen Päpsten seiner Zeit[33]). Denn indem diese "vom Holze des Baumes abstreiften", d. h. von der weltlichen Macht und dem irdischen Besitzthum so viel als nur immer möglich an sich zu reissen suchten, trugen sie am meisten dazu bei, dass der Zustand der Welt von dem Ideal des Dichters so weit entfernt war. Es ist ein schwerer Vorwurf, — es ist eine bittere Ironie gegen den höchsten kirchlichen Würdenträger, die in diesem Worte, — in dieser Gleichstellung und Vergleichung desselben mit Adam liegt.

Noch bitterer wird sie aber, diese Ironie, durch die unmittelbar darauf folgende Hervorhebung des Gegensatzes, in welchem der Papst, durch sein Haschen nach weltlicher Macht und irdischem Besitze, zu Christo, dessen Stellvertreter und Repräsentant auf Erden er sein will und sein sollte, sich befindet. Wird über den Einen schmerzlich geklagt, dass er, indem er die Hand nach dem verbotenen Baume streckte, schwere Schuld auf sich geladen, schweres Unglück über die Welt gebracht, so wird hingegen der Andere ob seiner freiwilligen und vollkommenen Unterwerfung unter den von Gott gewollten Gehorsam laut gepriesen:

---

[33]) Nicht gerade blos dem Einen, Bonifaz VIII., wie Barelli, p. 264 fg. will.

Gesegnet sei'st Du, Greif! dass dieses Holzes
  Dein Schnabel sich enthält, obwohl es süss schmeckt;
  Denn übel wurmt es hinterdrein im Bauche. —
So schrie'n rings um den kräft'gen Baum die And'ren.

Auf diese Seligpreisung erwidert der Greif:

Sì si conserva il seme d' ogni giusto.
(Also bewahrt man alles Rechtes Samen!)

Offenbar sind diese Worte eine Umschreibung der Antwort, die einst Christus seinem Vorläufer gab, als dieser ihn zu taufen sich weigerte: "Also ziemet es uns alles zu erfüllen, was gerecht ist" (Matth. IV, 15). Den Sinn, der in dieser kurzen Antwort liegt, drückt Barelli [34]) folgendermaassen aus: "Così operando si conserva la patria degli eroi e de' santi; si mantiene il principio di ogni giustizia che impone di restituire il suo a chi di diritto: si esercita il potere, non a vantaggio di chi ne è rivestito, ma a bene dei soggetti". Alles schön und gut; allein der eigentliche Nerv des kurzen Wortes scheint mir damit noch nicht berührt zu sein. Der Greif lehnt vielmehr damit die Seligpreisung ab, indem er erklärt, er thue im Grunde weiter nichts, als was zu thun heilige Pflicht sei. Denn es ist des Menschen heilige Pflicht, "dem Kaiser zu geben was des Kaisers und Gott was Gottes ist". Wer vom Baume an sich zu bringen sucht, der verschuldet dadurch nicht allein "das üble Wurmen im Bauche", das hinterdrein folgt, — er verschuldet nicht blos des Menschen Unseligkeit, sondern er versündigt sich auch schwer an Gott selber, dessen heiliges Gesetz er übertritt. Denn

Wer immer ihn beraubt, wer ihn zersplittert,
  Der kränkt durch thatgewordne Lästrung Gott,
  Der nur zu Seinem Dienst ihn heilig schuf.
(Purg. XXXIII, 58 fg.)

Somit deutet Dante an, indem er dem Greifen diese Antwort in den Mund legt, dass der Papst, durch sein Streben die welt-

[34]) A. a. O. p. 267.

liche Macht aus den Händen des rechtmässigen Kaisers zu entwenden und sie an sich zu bringen, der Verletzung eines menschlichen nicht nur, sondern zugleich eines göttlichen Rechtes, einer "thatsächlichen Lästerung Gottes" sich schuldig macht. Hierauf zieht der Greif den Wagen zum Fuss des verwaisten Baumes

Und liess an ihn, was von ihm war [35]), gebunden.

Durch seinen Gehorsam bis zum Tode (Philip. II, 8) hat Christus die Kirche gegründet und an den Gehorsam knüpft er sie. Besonders knüpft er aber den römischen Stuhl (die Deichsel), der römischen Ursprungs ist, an das römische Kaiserthum und die römische Kaiserstadt, auf dass die beiden Mächte, Hand in Hand gehend und jede bei dem ihr angewiesenen Wirkungskreise stehen bleibend, das menschliche Geschlecht zur Glückseligkeit (beatitudo) führten [36]).

Die seligen Früchte einer solchen Anstalt zeigen sich sofort:

Wie unsre Pflanzen, wenn das grosse Licht
Vermischt mit dem zur Erde niederfällt,
Das, auf die Himmelsfische folgend strahlt,
In ihren Knospen schwellen, und dann jede
In eigner Farbe spriesst, noch eh die Sonne
In andrem Sternbild ihre Rosse anschirrt,
So ward der Baum, der so verwaiste Zweige
Zuvor gewiesen, neu belebt, mehr Farbe
Als Veilchen, weniger als Rosen zeigend.

Wie das Reich und die Kirche miteinander verknüpft sind, wird jenes aufs Neue mit Tugenden geschmückt. Auch die Tugend des höchsten Gehorsams, des Gehorsams bis zum Tode, ist nicht mehr so selten. In der Farbe, *men che di rose e più che di viole* [37]), welche die Farbe des Blutes ist, liegt offenbar

[35]) Ueber diesen Ausdruck und die Sage, worauf er wahrscheinlich sich bezieht, vgl. Philalethes und Witte z. d. St.

[36]) Vgl. de Monarchia, l. III, c. 15.

[37]) Höchst treffend ist Witte's Bemerkung zu diesem Verse: "Die Quelle aller Farbe ist Licht; dessen Gegentheil, das Dunkel, Negation

eine Anspielung auf die zahlreichen Märtyrer der ersten christlichen Zeiten, die eben einen solchen Gehorsam bis zum Tode bethätigten.

Bei diesem Anblick stimmt die heilige Schaar ein Lied an:

> Den Hymnus, welchen jene Schaar dann sang,
> Verstand ich nicht; **hier** wird er nicht gesungen,
> Auch konnt' ich bis zu Ende nicht ihn hören.

Höchst wahrscheinlich haben wir hier eine Nachbildung der apocalyptischen Vision (Offenb. v, 8—10), wo es heisst: "Und da es (das Lamm = Christus) das Buch genommen, fielen die vier Thiere und die vierundzwanzig Aeltesten nieder vor dem Lamme; — und sie sangen ein neues Lied, sprechend: Würdig bist du zu nehmen das Buch und zu öffnen seine Siegel; denn du wurdest geschlachtet und erkauftest uns Gott aus allen Geschlechtern und Völkern und Zungen und Nationen u. s. w." [38]) Jedenfalls werden wir in dem Hymnus einen Act der Danksagung gegen den Greifen (Christum), für das, was er eben vollbracht, zu sehen haben. —

Die Vision tritt nun in ein neues Stadium. Während der Hymnus gesungen wird, schlummert der Dichter sanft ein. Wie er von seinem Schlafe aufgeweckt wird, hat sich die Scene verändert. Vor ihm steht Mathilde, die ihn belehrt, wie die heilige Schaar mit dem Greifen zum Himmel zurückkehre. Nur Beatrice und die sieben Nymphen sind bei dem Wagen zurückgeblieben. Letztere halten die sieben Lichter in ihren Händen.

Wir haben hier und in der folgenden Vision bis zum

---

der Farbe. Weniger Farbe als Rosen zeigt also was dunkler ist; mehr als Veilchen, was heller. Dunkler als Rosen und heller als Veilchen ist aber Blut. — Nachdem Christi Gehorsam den Baum des Gehorsams wieder belebt hat, treibt er in denen, die sein Kreuz auf sich nehmen, neue Blätter, Blüten und Früchte. Sie bleiben gehorsam bis zum Tode, und zwar dem blutigen Tode der Märtyrer".

[38]) Barelli, p. 269, denkt an die Stelle Offenb. xix, 6. Die angeführte Stelle scheint mir aber näher zu liegen.

Schlusse des XXXII. Gesanges die Geschichte der christlichen Kirche in kurzen Zügen vor uns. Nachdem Christus und seine Apostel die Kirche gegründet und sie an das Reich geknüpft[39]), wird dieselbe ihrer leiblichen Gegenwart beraubt. Zu ihrer Bewachung bleibt aber die reine Lehre zurück (Beatrice), sowie die sieben Tugenden und die Gaben des heiligen Geistes.

Dante, nachdem ihm die Verheissung geworden, dass er nach vollendetem kurzem irdischem Laufe auf ewig ein Bürger des Himmels sein werde, erhält den Auftrag, auf die Geschicke des Wagens zu achten, und das, was er schaut, niederzuschreiben.

Aus dichter Wolke schoss mit solcher Schnelle
Niemals die Flamme nieder, wenn der Regen
Von unsres Dunstkreis' fernster Gränze kommt,
Als durch den Baum der Vogel Jupiter's
Ich niederschiessen sah, die Rinde splitternd
So wie die Blumen und die neuen Blätter.
Mit aller seiner Kraft traf er den Wagen;
Der aber wankte, wie ein Schiff in Nöthen,
Das Wellen hinten bald, bald vorn bedrängen.

Diese Stelle (eine Nachbildung der Vision Hesekiel's, Cap. XVII, 3 ff., welche das Schicksal des jüdischen Königs Zedekia's versinnbildlicht) wird von sämmtlichen Auslegern auf die ersten Christenverfolgungen gedeutet. Der „Vogel Jupiters", der Adler bedeutet die römischen Kaiser bis auf Constantin[40]). Mit aller Kraft suchten diese die junge Kirche zu vernichten. Darunter musste nicht allein die Kirche, sondern auch das Reich selber leiden[41]). Dieser Umstand wird dadurch angedeutet, dass der Adler auch die Rinde des Baumes splittert.

Der Wagen wankt, aber er übersteht doch den Sturm. Der

---

[39]) Es ist darauf zu achten, dass die kirchliche Tradition den Apostel Petrus (und Paulus) bis nach Rom kommen, dort den römischen Stuhl gründen und dort sterben lässt. —

[40]) Die kirchliche Tradition zählt bekanntlich zehn Christenverfolgungen unter den römischen Kaisern auf. —

[41]) Man denke z. B. an den Rombrand unter Kaiser Nero.

Boden ist ihm noch nicht entzogen, noch wird er von Beatrice bewacht.

> Dann sah ich in des Siegeswagens Wiege
> Sich einen Fuchs voll Fressbegierde stürzen,
> Der alles guten Futters ledig schien.

Konnte die Kirche nicht durch Gewalt überwunden werden, so wendet nun der Feind die List an. Hatte sie die Stürme von Aussen überstanden, so muss sie nun auch gegen innere Stürme ankämpfen. Die Irrlehren (Gnosticismus, Montanismus, Sabellianismus, Arianismus u. s. w.) schleichen in die Kirche ein und suchen in ihr Boden zu gewinnen. Die Hauptträger der Irrlehre möchten Alle für dieselbe gewinnen (sind voll Fressbegierde); und sie können doch ihren Anhängern keine Wahrheit, keinen göttlichen Trost darbieten, denn von dem Allem besitzen sie selber auch nicht das Geringste, — sie scheinen vielmehr allen guten Futters ledig. Es sind Wölfe,

> — die von jeder Gier
> Besessen sind in ihrer Magerkeit,
> Und über Viele schon Verderben brachten.
> (Inf. I, 49—51.)

Hat aber die Kirche den Sturm der Gewalt überstanden, so übersteht sie auch den der List. Noch ist ihr der Boden nicht entrissen, noch steht sie unter Beatrice's Bewachung:

> Doch meine Herrin zieh ihn schnöder Sünden
> Und jagte ihn in so behende Flucht,
> Als die Gebeine ohne Fleisch vermochten.

Die Irrlehre ward in den ersten Zeiten der Kirche durch die reine Lehre stets widerlegt. Die Irrlehrer, besonders durch die Concilien in die Flucht geschlagen.

Der Feind rastet noch nicht, noch ist die Krisis der Kirche nicht zu Ende. Die Verfolgungen hat sie überstanden, die Irrlehre hat sie siegreich bekämpft. — Der Feind "zeigt ihr die Reiche der Erde und ihre Herrlichkeit, und ruft ihr zu: das Alles will ich dir geben, so du niederfällst und mich anbetest!"

Die Versuchung ist allzu stark, ihre Stimme allzu lockend; die Kirche lässt sich verführen.

> Dann aber sah ich in des Wagens Arche
> Von wo er kam den Adler wiederkehren
> Und seiner Federn einen Theil ihr lassen.

Nachdem die Beherrscher des römischen Weltreiches drei Jahrhunderte lang sich zur jungen Kirche mehr oder weniger feindselig verhalten hatten, fand eine epochemachende Wendung statt. Constantin der Grosse trat zum Christenthum über. Er that aber noch mehr. Er versetzte den Sitz des Reiches aus dem alten Rom in die an der Grenzscheide des Orients und Occidents neu erbaute Kaiserstadt. Der neue christliche Herrscher zog sich aus der alten Welthauptstadt zurück. Durch diese That wurden die Bedingungen gegeben, unter welchen allein ein vom Kaiserthum unabhängiges Papstthum entstehen konnte. Das Kaiserthum hatte hierdurch dem Papstthum den Boden geräumt, auf welchem es sich zu seiner weltlichen Macht erheben sollte. Diesen Gedanken veranschaulicht die mittelalterliche Tradition in der (falschen und grundlosen, aber zu Dante's Zeit für wahr gehaltenen) Sage einer *Donatio Constantini*. Nach derselben soll der römische Imperator, aus Dank für eine erfahrene wunderbare Heilung, dem Rombischof die alte Weltstadt mit dazu gehörendem Territorium geschenkt, ja, ihm die kaiserliche Dignität im Occident übertragen haben. Der kaiserliche Adler liess damit dem Wagen der Kirche einen Theil seiner Federn. Dass Dante in dieser Schenkung den Anfang und die Quelle des Verderbens der Kirche erblickte, ist allgemein bekannt[42]). Er stand aber mit dieser Anschauung keineswegs vereinzelt da. Dieselbe war vielmehr von allen denen vertreten, welche ein Auge für das Verderben der Kirche hatten. Eine alte Sage lässt bei der Schenkung Constantin's

---

42) Vgl. Inf. xix, 115. Par. xx, 55.

vom Himmel herab die Klage ertönen: Hodie diffusum est venenum in ecclesia Dei. Auch bei Dante kehrt diese Sage wieder:

> Wie aus der Brust, die bitter sich beklaget,
> So kam vom Himmel eine Stimm' und sagte:
> Wie bist, mein Schifflein, übel du beladen!

Bis dahin hatte die Kirche einen ihrer Idee entsprechenden Anblick gewährt. Von nun an aber geht rasch eine traurige Verwandlung mit ihr vor. Es steigt zuerst ein Drache aus der Erde,

> Der mit dem Schwanze das Gefährt durchbohrte.
> Und, wie zurück den Stachel zieht die Wespe,
> So riss, den bösen Schweif er nach sich ziehend,
> Ein Stück vom Boden aus und floh behende.

Das unheimliche Bild des Drachen ist hinwiederum der johanneischen Apocalypse entnommen[43]). Selbst der Umstand, dass derselbe mit seinem Schweif einen Theil vom Boden des mystischen Wagens nach sich zieht, scheint mir eine Imitation von Offenb. XII, 4 zu sein, woselbst es von dem Drachen mit sieben Köpfen und zehn Hörnern heisst: "Und sein Schweif raffte den dritten Theil der Sterne und warf sie auf die Erde". Ueber die symbolische Bedeutung dieses Ungeheuers waltet in der Apocalypse kein Zweifel ob. Dort hat sie der Verfasser mit dürren Worten angegeben (V. 9): "Und es ward geworfen der grosse Drache, die alte Schlange, genannt Teufel und Satan, der die ganze Welt verführet: — geworfen ward er auf die Erde, und seine Engel wurden mit ihm geworfen". Nun frägt es sich aber: Soll der Drache bei Dante die nämliche oder aber eine andere symbolische Bedeutung haben, als in der offenbar nachgeahmten biblischen Quelle? Die Ausleger sind in der Beantwortung dieser Frage keineswegs einig. Die meisten unter den älteren Auslegern, unter den neueren Philalethes, Streckfuss,

---

[43]) Vgl. Offenb. XII, 3. 4. XIII, 2. XX, 2.

Ruth[44]), Bähr[45]) u. v. A. deuten den Drachen auf Mahomed, der einen ansehnlichen Theil der christlichen Welt der Kirche entriss. Andere hingegen (unter den Neueren besonders Fraticelli) denken an Photius, welcher hauptsächlich dazu beitrug, die Spaltung zwischen der griechischen und römischen Kirche herbeizuführen. Beide Deutungen dürften aber wohl schwerlich den Sinn des Dichters treffen. Vorerst verhalten sich die beiden Züge, das Auftreten des Drachen und das Sichbedecken des Wagens mit den Federn, d. h. mit irdischem Besitze, — diese beiden Züge verhalten sich zu einander offenbar wie Ursache und Wirkung. Dies würde nun, wie schon Witte treffend bemerkt, weder auf Mahomed noch auf Photius passend sein. Die Verweltlichung der Kirche war doch weder eine unmittelbare Folge des Auftretens Mahomed's, noch auch der Spaltung zwischen der orientalischen und occidentalischen Kirche. Es ist freilich sehr leicht zu begreifen, wie die Ausleger auf eine solche Deutung gerathen konnten. Man ging zwar von der richtigen Ansicht aus, dass der Dichter in diesem Theile seiner Vision die Schicksale der christlichen Kirche habe darstellen wollen. Darin aber irrte man, dass man anstatt auch an innere blos an äussere Schicksale dachte. Dass hier an ein inneres Erlebniss der Kirche zu denken sei, hat m. E. der Dichter selber angedeutet. Während der Adler und der Fuchs von Aussen her kommen und den Wagen äusserlich angreifen, steigt hingegen der Drache "zwischen den zwei Rädern" aus der Erde empor. Sollte denn nicht darin eine Andeutung liegen, dass hier etwas gemeint sei, was im Inneren der Kirche vor sich ging?

Wir werden demnach sagen müssen, dass der Drache der Dante'schen Allegorie das personificirte böse Princip ist, wie in

---

[44]) Studien, p. 152.
[45]) Vorträge, p. 168.

der apocalyptischen Vision. Wie sich die Kirche mit irdischem Besitzthume beschenkt sah, da fing die Gier nach weltlichem Gut an in ihr sich zu regen. Der Feind, der "Teufel" der kirchlichen Dogmatik, stieg aus dem Abgrunde hervor und entzog der Kirche den Sinn christlicher Demuth, evangelischer Armuth und Verzichtleistung auf die Güter, Genüsse und Ehren dieser Erde. Und sobald dem Feinde dies gelungen, sobald sich die Kirche dieser ihrer Fundamentaltugenden beraubt sah, sofort nahm sie eine andere Gestalt, sofort gewährte sie einen traurigeren Anblick.

> Was übrig blieb, bezog, wie fettes Erdreich
> Mit Grase, mit den Federn sich, die wol
> Gespendet waren in der besten Absicht.
> Das ein' und and're Rad, die Deichsel auch
> Bedeckten sich damit in solcher Schnelle,
> Dass länger wohl den Mund ein Seufzer aufhält.

Diese Gier nach irdischem Besitze, dieses Streben nach weltlichen Gütern, dieser nur auf das Zeitlich-Vergängliche gerichtete Sinn, der sich so schnell der ganzen Kirche bemächtigte, musste sie je länger je mehr verunstalten. Ein anderer Geist hatte sich ihrer bemächtigt, als der, von dem sie bis dahin beseelt gewesen, und dieser andere Geist musste denn auch nothwendigerweise ganz andere Früchte hervorbringen.

> Also verwandelt, streckte dann das heil'ge
> Gebäude Häupter vor an seinen Theilen:
> Drei aus der Deichsel, eins aus jeder Ecke.
> Gehörnt wie die des Stieres, waren jene,
> Nur ein Horn aber trugen die vier andren;
> Ein ähnlich Ungethüm war nie zuvor.

Nachdem der Drache einen Theil vom Boden des Wagens weggerissen, nimmt der letztere allmählich die Gestalt des ersteren an. Dieser unbeschreiblich feine Zug liefert einen neuen Beweis für unsere obige Deutung des Drachen. Aus dem allegorischen Wagen, dem "heiligen Gefäss", wird ein nie gesehenes Ungethüm.

Wir haben hier bis zum Schlusse des XXXII. Gesanges eine poetische Nachbildung der Visionen in der Offenbarung Johannis (Cap. XII, XIII, XVII) vor uns. Es wird uns demnach das Verständniss der Dante'schen Allegorie wesentlich erleichtern, wenn wir vorher auf die betreffende apocalyptische Vision einen kurzen Blick werfen[46].

Diese Vision (Offenb. XII, 1 fg.) zeigt zuerst, wie der Dämon schon bei der Erscheinung Christi als dessen grimmigen Feind sich erwiesen, wie er damals schon ihn zu verderben und, als ihm dies nicht gelang, dessen Gemeinde zu vernichten suchte. Wie er aber sieht, dass alle diese Versuche vergeblich sind, trachtet er darnach, die einzelnen Bekenner Christi auf Erden zu bekämpfen und zu vernichten. Dazu bedient er sich zweier Werkzeuge. Dieselben erscheinen dem Seher als zwei Thiere, wovon das eine aus dem Meere, das andere aus der Erde aufsteigt (Cap. XIII). Seiner äusseren Gestalt nach wird das erste ganz wie der Drache selber geschildert: "Es hatte zehn Hörner und sieben Häupter und auf seinen Hörnern sieben Diademe und auf seinen Häuptern Namen der Lästerung. Und der Drache gab ihm seine Macht und seinen Thron und grosse Gewalt". Das andere hat zwei Lammshörner und redet wie der Drache; in der Folge wird dieses ausdrücklich "der falsche Prophet" genannt (XVI, 13. XIX, 20. XX, 10). Seine Rolle ist aber eine nur untergeordnete; es dient dem ersteren Thiere und verschafft ihm Anbeter. Nach der ganzen Schilderung erscheint das erstere "als das wahre Widerspiel des Christus, als der Antichrist, vom Teufel mit aller Macht ausgerüstet, um die äussersten Anstrengungen zur Bekämpfung des Christus und seines Reiches zu machen". Später (Cap. XVII) schaut der Seher ein Weib auf dem Thiere mit den sieben Häuptern und den

---

[46]) Vgl. Bleek, Einleitung in das neue Testament, Berlin 1862. p. 615 fg.

zehn Hörnern sitzend. Dieses Weib, welches im Folgenden als die Beherrscherin der übrigen Könige erscheint und als die siebenhügelige bezeichnet wird, ist unstreitig Rom. Dadurch, dass das Weib auf dem Thiere sitzt, wird angedeutet, dass dieses Thier, der Antichrist, mit Rom in besonders naher Verbindung stehen muss. Es darf aber nicht ausser Acht gelassen werden, dass der apocalyptische Seher nur das heidnische Rom im Auge haben kann.

Ein näheres Eingehen auf diese Vision ist für unseren Zweck nicht erforderlich. Wie von selbst einleuchtet, ist das Dante'sche Ungethüm eine Photographie des apocalyptischen Thieres, das aus dem Meere aufsteigt. Ist nun dieses Thier das Widerspiel des Christus, so wird auch das Ungethüm in der Dante'schen Allegorie als das Widerspiel der Kirche aufzufassen sein. Durch die Gier nach irdischem Besitze ist die Kirche das gerade Gegentheil von dem geworden, was sie ursprünglich war, — was sie ihrer Aufgabe und Bestimmung nach sein sollte. War sie einst ein herrlicher Wagen, dessen gleichen Rom auch in den Tagen seines höchsten Glanzes nicht gesehen, gegen den selbst die Sonne arm erscheinen würde: so ist sie jetzt zu einem Monstrum (mostro) geworden, zu einem Ungeheuer, das sich an Hässlichkeit mit nichts vergleichen lässt. War sie einst von den sieben Tugenden umgeben, so zeigen sich jetzt an deren statt die sieben Hauptsünden (die sieben Häupter). An die Stelle der Beobachtung des göttlichen Gesetzes ist nun die Uebertretung jedes einzelnen Gebotes getreten (die zehn Hörner). Kurz, der Wagen hat die Gestalt des Drachen angenommen, die Kirche ist aus einer getreuen Dienerin Christi und Führerin zu ihm ein Werkzeug des Antichrist's geworden[47]).

---

[47]) Dürfte man nicht auch an die Stelle in der Monarchie (I. §. XVIII): "O genus humanum, quantis procellis atque jacturis, quantisque naufragiis

Auch die reine Lehre (Beatrice) thront nach einer so beklagenswerthen Umwandlung nicht mehr in derselben. An ihrer Stelle erscheint vielmehr das Weib der johanneischen Apocalypse:

> Wie eine Burg auf hohem Felsen trotzig,
> Sah' auf dem Unthier eine Hur' ich sitzen,
> Die rings umher die frechen Blicke wandte.

Wer diese puttana sciolta sei, kann nicht zweifelhaft sein. War das "Weib" der Apocalypse das heidnische, so ist hinhingegen die "Hure" bei Dante das christliche Rom, — vor Allem die Päpste und die Curie. Für diese Deutung ist die Stelle Inf. xix, 106 fg. schlechthin entscheidend:

> Euch Hirten meinte der Evangelist,
> Als er das Weib, das auf den Wassern thronet,
> Mit Königen der Erde huren sah.

Es ist hier nicht der Ort, auf die vielbesprochene Frage nach Dante's Katholicität einzutreten. Bekanntlich hat es von Matthias Flacius an viele gegeben, die den grossen Dichter als einen Vorläufer der Reformation betrachteten. Andere dagegen glaubten ihn gegen den Vorwurf der Häresie oder gegen das Lob, ein vorprotestantischer Protestant zu sein, in Schutz nehmen zu müssen. Mag es sich nun damit so oder anders verhalten, dieser Theil der Dante'schen Allegorie muss den ächt katholischen Ausleger doch bedenklich machen. Denn indem die "Hure" auf dem "Unthier" sitzt, steht sie mit ihm in naher Verbindung, d. h. Rom, der Papst und die römische Curie stehen zum Antichrist in einem engen Verhältnisse! Was aber Dante's Verhalten zur Lehre der römischen Kirche betrifft, darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass die "Hure" zu Beatrice (der reinen Lehre) sich verhält wie zwei unvereinbare Gegensätze oder zwei unversöhnliche Mächte sich zu einander verhalten.

---

agitari te necesse est, dum bellua multorum capitum factum, in diversa conaris" —) erinnern?

Die sich aus diesem Gegensatze ergebenden Consequenzen zu ziehen, wollen wir dem Leser überlassen.

Heisst es von dem Weibe in der Apocalypse (xviii, 3): "und die Könige der Erde hureten mit ihr", so sieht auch Dante, dem entsprechend, einen Riesen hoch aufrecht neben der Hure stehen,

> Der in Besorgniss, dass man sie ihm raube,
> Der geilen Küsse manche mit ihr tauschte.
> Als rings umschweifend sie das gier'ge Auge
> Auf mich gerichtet, schlug der wilde Buhle
> Vom Haupt sie bis zur Sohle mit der Geissel;
> Dann aber löst' er voll Verdacht und zornig
> Das Ungethüm und schleppt es in den Wald
> So weit hinein, dass dieses mich vom Anblick
> Der Hure und des neuen Thiers befreite.

Hiermit führt uns die Allegorie herab, bis in die Zeit des Dichters. Denn dass diese Stelle auf die Päpste Bonifaz VIII. und Clemens V. sowie auf deren Verhältniss zu Philipp dem Schönen von Frankreich sich bezieht, bedarf wohl nicht eines Beweises und ist, so weit mir bekannt, von keinem Ausleger bezweifelt worden. Als Bonifaz VIII. seine Politik ändern wollte und seine Blicke auf Dante (hier der Repräsentant der kaiserlichen Partei) richtete, da ward er (1305) zu Anagni vom Riesen, Philipp dem Schönen, "vom Haupt bis zur Sohle mit der Geissel geschlagen". Und um sich der Päpste noch mehr zu versichern, zwang Philipp den Nachfolger Bonifaz's, Clemens V., seinen Sitz nach Avignon zu verlegen. Hierdurch ward die Lostrennung des Wagens vom allegorischen Baume auch äusserlich vollendet. Vom Gehorsam hatte die Kirche schon seit dem Einbruch des Drachen sich getrennt. Mit der Uebersiedelung der römischen Curie nach Avignon war sie auch von Rom, der Kaiserstadt und dem Symbol des Gehorsams, losgetrennt.

III.

In der Wirklichkeit gehört die zuletzt betrachtete Stelle auch noch der Vergangenheit an; in der poetischen Fiction dagegen, sofern der Zeitpunkt der Dante'schen Vision in das Jahr 1300 fällt, ist diese Stelle schon ein Stück Prophetie, — eine Vision dessen, was sich in der nächsten Zeit ereignen sollte. Wie die Visionen Daniel's und der Apocalypse nach den neueren Resultaten der Wissenschaft *vaticinia post eventum* sind, so hat hier auch Dante ein Stück Geschichte seiner Zeit in der Form des vaticinium dargestellt.

Die nun folgenden, der Beatrice in den Mund gelegten Belehrungen sind dagegen im eigentlichen Sinne prophetisch. Daher sind sie auch so dunkel und so unbestimmt gehalten, dass jede Auslegung kaum auf einen höheren Werth, als den einer Muthmaassung Anspruch machen kann.

So viel ist jedenfalls klar, dass Dante hier (Purg. XXXIII, 1—51) die Hoffnung auf Wiederherstellung des ursprünglichen Verhältnisses aussprechen will. Worauf er aber diese seine Hoffnungen nächst der göttlichen Gerechtigkeit baut, dies dürfte sich schwerlich mit Sicherheit bestimmen lassen. —

Auf das Weib (die römische Curie) und den Riesen (die Könige Frankreichs) die Anfangsworte des 79. Psalms anwendend, singen die sieben Nymphen abwechselnd: "Herr, die Völker drangen in dein Eigenthum, entweiheten deinen heiligen Tempel". Tröstend und weissagend erinnert sie aber Beatrice an die Verheissung, die der scheidende Christus seinen Getreuen gab: "Noch eine kleine Weile, so schauet ihr mich nicht; und wiederum eine kleine Weile, so werdet ihr mich sehen" (Joh. XVI, 16). Die "kleine Weile", da die Nymphen den Wagen nicht mehr sahen, hatte soeben begonnen. Aber dieser Zustand sollte eben nur e i n e k l e i n e W e i l e dauern, dann wieder eine Wendung zum Besseren eintreten. Zunächst dürfte hiermit die

Hoffnung ausgesprochen sein, dass die römische Curie (als die höchste Repräsentantin der Kirche) bald wieder ihren Sitz nach Rom verlegen würde. Aus dem ganzen Zusammenhange scheint indessen hervorzugehen, dass Dante noch höhere Hoffnungen hegte. Die Rückkehr der Päpste nach Rom dachte er sich wohl verbunden mit der Rückkehr der Kirche zu ihrem primitiven Zustande. Die Kirche in ihrem damaligen Zustande war nach des Dichters Anschauung keine basterna mehr, welche den Menschen glücklich durch die Welt hindurch nach der höheren Seligkeit trägt, sie war ihm vielmehr ein Ungeheuer, dessen blosser Anblick den Menschen in Schrecken versetzt, von dem er schlechterdings nichts Gutes erwarten konnte. So gab es denn für den Dichter im Grunde keine Kirche mehr.

Vernimm, der Wagen, den der Wurm zerbrochen,
War, aber ist nicht;

er ist nicht mehr das, was — er ist nicht mehr so, wie — und er ist nicht mehr da, wo er sein sollte. Seine Existenz kommt einem Nichtsein gleich.

So kann es aber nicht lange bleiben. Gott wird diesem Zustande ein Ende machen und eine neue Ordnung der Dinge herbeiführen. Seine Rache wird die Frevler erreichen. Mögen diese auch dem Wahne sich hingeben, abergläubische Gebräuche werden ihre Sünden zudecken, dennoch

— Wer dran Schuld hat, wisse,
Die Rache Gottes scheut nicht Eingebrocktes.

Diese Stelle bezieht sich bekanntlich auf die abergläubische Meinung, ein Mörder sei vor der Blutrache gesichert, wenn er neun Tage nach seiner That Brod und Wein esse. Die Frage ist aber, ob Dante hier nur eine allgemeine Wahrheit ausspreche, oder aber, ob wir in diesem Ausdruck eine Anspielung auf bestimmte Vorgänge zu suchen haben. Ich glaube mich für das Letztere entscheiden zu müssen. Steht es nach dem Zeugniss der ältesten Ausleger fest, dass diese abergläubische Meinung

noch zu des Dichters Zeiten in Florenz verbreitet war: so scheint mir auch kein triftiger Grund vorhanden zu sein, die Historicität dessen, was der falsche Boccaccio von Carl von Anjou berichtet, zu bezweifeln. Dann hätten wir in dem kurzen Worte eine unvergleichlich treffende Anspielung auf einen bestimmten Vorfall vor uns, — eine Anspielung, die, während sie einerseits den Aberglauben geisselt, auf der anderen Seite gerade dem Hause Frankreichs, dem der "Riese" angehörte, die göttliche Rache androht.

Diese Rache zu vollziehen und zugleich die Kirche wiederherzustellen, — das wird die Aufgabe eines "Gesandten Gottes" sein.

> Nicht immerdar bleibt unbeerbt der Adler,
> Von dem der Wagen das Gefieder hat,
> Das erst zum Unthier, dann zur Beut' ihn machte.
> Denn sicher seh' ich, und darum bericht' ich's,
> Schon nahe Sterne, frei sowohl von Hind'rung
> Als Widerstande eine Zeit uns bringen,
> In der ein Gottgesendeter Fünfhundert
> Und Zehn und Fünf erschlagen wird die Flücht'ge,
> Sowie den Riesen, welcher mit ihr sündigt.

Soviel scheint mir aus dieser Stelle klar hervorzugehen, dass Dante hoffte, eine zum Adler, d. h. zum Kaiserthum in naher Beziehung stehende Persönlichkeit werde auftreten, die römische Curie sowie das französische Königshaus bekämpfen und überwinden, und eine neue Ordnung der Dinge, die dem Ideale des Dichters entspreche, herbeiführen. Schwieriger, ja vielleicht geradezu unlösbar ist hingegen die Frage, wen Dante dabei im Auge hatte. Die Ansicht, wonach er dabei an einen frommen, gottwohlgefälligen Papst (DVX = Domini Xristi Vicarius) gedacht haben soll, wird jedenfalls von vornherein abzuweisen sein. Denn der ganze Zusammenhang der Stelle zeigt m. E. uns zu deutlich, dass unter dem DVX schlechterdings nur ein weltlicher, kaiserlicher Retter gemeint sein kann. Ob aber dem Dichter dabei Uguccione della Faggiuola oder Can

Grande della Scala, oder aber der deutsche Kaiser Heinrich VII. vorschwebte, — diese Frage wage ich nicht zu entscheiden. Zu einer annähernden Gewissheit hierüber könnte man nur dann gelangen, wenn die Zeit der Abfassung der, die grosse Allegorie enthaltenden letzten Gesänge des Purgatorio sicher festgestellt wäre. Wiewol es aber nicht an solchen fehlt, die mit mehr Paradoxie als Scharfblick nicht blos das Jahr, sondern sogar auch den Monat, in welchem die einzelnen Partien des unsterblichen Gedichtes abgefasst wurden, zu bestimmen sich zutrauen[48]), so dürfte diese Frage dennoch schwerlich entschieden sein. Bis dahin wird der Ausleger auf die Frage, wer der von Dante erwartete DVX sei, mit einem non liquet antworten müssen. Diese Antwort, obwol unbefriedigend, ist vielleicht noch die beste; die docta ignorantia ist hier sicher am Platze.

Dante war sich selber dessen bewusst, hier dunkel und unverständlich zu reden. Gleichwol hat er sich aber nicht deutlicher darüber ausgesprochen, sondern einfach auf die Zeit der Erfüllung seiner Hoffnungen verwiesen:

Vielleicht, dass, dunkel, so wie die der Themis
  Und Sphynx, Dich meine Rede zweifeln lässt,
  Weil sie nach deren Art den Sinn verhüllt;
Doch werden die Geschicke bald Najaden
  Dir werden und dies schwere Räthsel lösen,
  Und unbeschädigt Vieh und Feldfrucht bleiben.

Aber bis in die neueste Zeit herab haben die Geschicke das Räthsel nicht gelöst. Des Dichters Prophetie hat sich nicht erfüllt, — wenigstens nicht so erfüllt, wie er nach Allem zu urtheilen erwartet zu haben scheint. Das jetzige Italien begrüsst freilich in seinem König den Gottesgesandten, den ihm sein grösster Dichter einst geweissagt. Wäre es aber diesem Letzteren vergönnt, aus dem Grabe zu erstehen und die gegen-

---

[48]) Vgl. Troya, Del veltro allegorico dei Ghibellini, Napoli 1856, p. 154 fg. u. ö.

wärtige Lage seines irdischen Vaterlandes zu schauen, — er würde gewiss wehmüthig ausrufen: "Ah! ich hatte es mir ganz anders gedacht!" —

IV.

Es erübrigt nur noch, in aller Kürze die Frage nach dem Zweck der betrachteten Allegorie ins Auge zu fassen.

Schon im Anfang wurde bemerkt, der Dichter verfolge hier den Zweck seines ganzen unsterblichen Gedichtes, den er in seinem Dedicationsschreiben an Can Grande selber angibt [49]). Dass dies seine Absicht sei, wird in der Allegorie selber wiederholt hervorgehoben. Dante lässt sich von Beatrice auffordern, auf die Schicksale des Wagens zu achten und das, was er schaut, zum Heile Anderer niederzuschreiben:

> Darum, der Welt zum Nutz, die übel wandelt,
> Sollst auf den Wagen du die Augen richten,
> Und heimgekehrt, was du gesehn hast, schreiben.
> Purg. xxxii, 103 fg.

Die nämliche Aufforderung kehrt am Ende der Vision wieder:

> Du aber merk' und melde diese Worte
> Wie ich sie sagte denen, die des Lebens,
> Das nur zum Tod' ein Laufen ist, noch leben.

Der Zweck der Allegorie ist also, den Menschen den Weg zur Glückseligkeit zu weisen. Zum menschlichen Glücke gehört nun, nach des Dichters Anschauung, die doppelte Führung der Menschheit durch Kaiser und Papst. "Der Mensch", so sagt Dante am Schlusse seiner Schrift über die Monarchie, "der Mensch bedurfte hinsichtlich seines doppelten Zweckes einer doppelten Leitung, nämlich des Oberbischofs, der der Offenbarung gemäss das menschliche Geschlecht zum ewigen Leben

---

[49]) Finis Totius et Partis est, removere viventes in hac vita de statu miseriae, et perducere ad statum felicitatis. Ep. Kani Gr. de Scala, §. XV.

führte, und des Kaisers, der nach philosophischer Unterweisung das menschliche Geschlecht dem zeitlichen Glücke zulenkte, damit, da zu diesem Hafen entweder keine oder wenige Menschen, wenngleich mit zu grosser Schwierigkeit gelangen können, und nur nach Besänftigung der Fluten der blinden Leidenschaft, das menschliche Geschlecht frei in sanftem Frieden ausruhe".

Dieses Dante'sche Ideal veranschaulicht nun der erste Theil der grossen Allegorie. Es wird in demselben gezeigt, wie die Kirche, vornehmlich ihr Verhältniss zum Kaiserthum betreffend, sein sollte. Mit dem Kaiserthum eng verbunden, mit ihm Hand in Hand gehend, greift sie doch nicht über nach der kaiserlichen Macht. Durch Gehorsam gegen die von Gott geordnete weltliche Obrigkeit wird der Saame jeden Rechtes bewahrt. Es wird dem Kaiser gegeben was des Kaisers, und es wird Gott gegeben was Gottes ist. Weder weltliche Macht noch zeitlichen Reichthum trägt die Kirche zur Schau. Sie bleibt innerhalb der Schranken des ihr angewiesenen Gebietes, welches nur das geistliche ist und sein soll. Daher ist auch der Wagen, das Symbol der Kirche, von Gestalten umgeben, die rein geistlicher Natur sind. Der göttliche Geist weiset ihr den Weg, worauf sie wandelt, das göttliche Wort ist ihr Schild, die Tugenden ihr Schmuck, Christus ihr Führer, die reine, göttliche Lehre ihre Waffe, womit sie den einschleichenden Feind in eilige Flucht zu schlagen vermag. In diesem Zustande ist sie auch stark gegen alle Angriffe ihrer Feinde, mögen diese als gewaltige Adler oder aber als listige Füchse gegen sie anstürmen.

Zur Vervollständigung des Ideals Dante's fehlt freilich in der Vision das ideale Bild des Kaiserthums. Solange noch die Kirche ihrer Idee entspricht, solange steht ihr der kaiserliche Adler feindlich gegenüber, feindlich greift er den Wagen an, so dass er ihn zum Schwanken bringt. Mit der beginnenden Freundschaft zwischen Adler und Wagen, d. h. zwischen Kaiserthum und Kirche, beginnt sofort auch die Entartung der

letzteren. So ist denn das Bild einer von Kaiser und Papst gemeinschaftlich und einig geführten Welt, — das Bild einer Weltführung, die dem Ideal des Dichters völlig entspricht, — dieses Bild ist ein unvollendetes geblieben.

Der Dichter hat aber dieses Bild nicht vollenden können, und zwar wohl hauptsächlich deswegen, weil er geschichtlich verfahren wollte. Die Vorbilder, die er bei Aufzeichnung seiner grossartigen Vision nachahmte, waren ja die apocalyptischen Visionen der heiligen Schrift. Diese Visionen, besonders die johanneische Apocalypse ward aber zu seiner Zeit so ziemlich als ein prophetisches Compendium der Kirchengeschichte betrachtet[50]). Seinem Vorbilde entsprechend, schloss sich auch Dante eng der Geschichte an und diese wies keine Zeit auf, in welcher sein Ideal zur vollendeten Verwirklichung gelangt wäre. Bis zu der Zeit, da nach Dante's Ansicht der Abfall der Kirche von ihrer Idee begann, waren ja die römischen Kaiser ihre Feinde und Verfolger gewesen. Dazu kommt noch, dass Dante die Hauptschuld an dem nach seiner Ansicht anormalen Weltzustande der Kirche beimessen zu müssen glaubte. Daher wird in der Vision dieser, der Kirche, ein ernster Spiegel vorgehalten, — ein Spiegel, in welchem sie schauen konnte, einmal was sie einst gewesen und noch immer sein sollte, sodann aber, was sie in Wirklichkeit geworden sei. Somit entwarf er ein Doppelbild: auf der einen Seite die Kirche in ihrer primitiven, reinen, heiligen, — auf der anderen Seite die Kirche in ihrer verderbten, unreinen, unheiligen Gestalt, — in ihrem Verfall. Dieser Verfall der Kirche wird auf historisch-genetischem Wege entwickelt, wobei es sich dem Dichter ergiebt, die ursprüngliche Quelle desselben sei die Bereicherung der Kirche, und die in Folge dessen in ihr erwachte und je länger je

[50]) Vgl. z. B. "Expositio magni profetæ Abbatis Joachimi in Apocalypsin." Gedruckt im Jahre 1527 zu Venedig.

mehr zunehmende Gier nach weltlichem Gut und irdischer Macht. Diese Gier hatte alle Uebel herbeigeführt, sie hatte allmählich die sieben Todsünden an die Stelle der sieben Grundtugenden hervorgebracht, sie hatte zuletzt die Kirche so kläglich verwandelt. Dieser Grundgedanke, dass die *Donatio Constantini* oder, allgemeiner gesprochen, die Beschenkung der Kirche mit irdischem Besitz seitens der römischen Kaiser, die Mutter aller Uebel sei, kehrt in seinem Hauptwerke sowol, als auch in den übrigen Schriften Dante's öfters wieder. Diese Uebel, die daraus entstanden, können wir bezeichnen als das Streben nach weltlicher Macht, welches die für die ganze Christenheit unheilvollen Kämpfe zwischen Kaiserthum und Papstthum verursachte, — die Gier nach Geld und Gut, die da bewirkte, dass die höchsten kirchlichen Aemter feil und daher oft den Unwürdigen zugänglich waren, — und endlich die Vernachlässigung des göttlichen Wortes und der theologischen Studien überhaupt, um sich nur mit den Decretalen und dergl. zu beschäftigen[51]), woraus die Unwissenheit des Clerus in den zum Heil der Seelen gehörenden Dingen sich ergab.

Indem nun der Dichter diese Schäden der Kirche aufdeckt, fordert er sie zugleich implicite auf, Busse zu thun und nach Heilung ihrer Schäden zu streben. Hierzu sollte sie vor Allem zu ihrer ursprünglichen Einfachheit zurückkehren. Der vom Baume des Gehorsams losgetrennte Wagen sollte wieder an denselben gebunden werden, d. h. die Kirche, näher: das Papstthum sollte sich auf's Neue mit dem Kaiserthum einigen und mit ihm Hand in Hand gehen. Eingedenk des unermesslichen Schadens, den das Kosten der verbotenen Frucht dem ersten Menschen und seinem ganzen Geschlecht brachte, hätte sie nicht mehr habgierig ihre Hand nach dem Holze des Baumes, d. h. nach den Gütern und Rechten des Kaiserthums ausstrecken

---

[51]) Vgl. Parad. IX, 127 fg.

sollen, sondern das Beispiel ihres Gründers befolgen, der sich des süss schmeckenden Holzes enthielt. Sie sollte sich hinwiederum beherrschen lassen von der göttlichen Lehre (Beatrice), sich umgeben mit dem göttlichen Worte. Mit einem Worte, die Kirche sollte darnach trachten, die ihr zugewiesene Aufgabe, — die geistige Leitung der Menschheit zu führen und den Menschen zur höheren, geistlichen Glückseligkeit zu leiten, — recht zu lösen, sich einzig und allein hierauf beschränken und die weltlichen Sorgen und Geschäfte der weltlichen Obrigkeit überlassen.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so werden wir sagen müssen: der besprochene, allgemeine Theil der Dante'schen Vision des irdischen Paradieses will darthun, was von Seiten der Kirche geschehen soll, damit der Mensch zur Seligkeit geführt werden möge. Allein die Kirche kann nicht alles thun. Der einzelne Mensch hat auch seine Aufgabe zu lösen, ernste Pflichten zu erfüllen. Was nun von Seiten des Einzelnen geschehen soll, wenn er zur höheren Seligkeit gelangen will, — dies darzuthun, ist m. E. der Hauptzweck des anderen, mehr persönlichen Theiles der grossen Allegorie, dem ich in einem spätern Bande dieses Jahrbuches ebenfalls eine Besprechung zu widmen hoffe.

Die Schlussvision des Purgatorium.

Ein Zusatz zur vorigen Abhandlung

vom

Pastor **Leopold Witte.**

Der vorstehende lehrreiche und gehaltvolle Aufsatz ist mir durch die Güte des Mitherausgebers, meines Vaters, mitgetheilt worden, ehe der Druck des Jahrbuches vollendet war. Derselbe wusste, dass gerade die Vision am Schluss des Purgatorio mich wiederholt und ernstlich beschäftigt hatte, und so lag die freundliche Mittheilung obiger Arbeit noch vor der Publication wohl nahe. Wenn ich es nun wage, die ausführliche Abhandlung mit einem bescheidenen Corollarium etlicher fragmentarischer Gedanken zu begleiten, so wird es mir hoffentlich mein gelehrter Herr Amtsbruder in der Schweiz nicht übel deuten: die gemeinsame Liebe zum Dichter, die Schwierigkeit des Gegenstandes und der Wunsch, dieselben Fragen von verschiedenen Seiten beleuchtet zu sehen, damit durch die gemeinschaftliche Arbeit eine endgültige Antwort ermöglicht werde, entschuldige mich vor ihm und in den Augen der geneigten Leser. Je mehr Bausteine herzugetragen werden, um so schöner kann der Bau werden, sollten sich auch etliche der Steine schliesslich unbrauchbar und verwerflich erweisen.

Es kann natürlich meine Absicht nicht sein, ein völliges Gegenstück zu der Arbeit Scartazzini's zu liefern. Der Leser würde alsdann vor den ermüdendsten Wiederholungen nicht ge-

sichert sein. Ich muss daher auf eine harmonisch gegliederte selbständige Abhandlung von vornherein verzichten. Die Aufeinanderfolge meiner Bemerkungen ist mir vielmehr durch meines Vorgängers Arbeit vorgezeichnet. Auch kann ich gleich im Beginn erklären, dass ich seine Grundauffassung der ganzen Vision theile, und wo ich im Einzelnen übereinstimme, keine Veranlassung habe, dies jedesmal und ausdrücklich auszusprechen. Nur wo ich mir anderer Ansicht zu sein erlaube, möchte ich meine Auffassung auf diesen Blättern klarstellen und zu begründen suchen.

Ich schicke voraus, dass ich von der Ansicht ausgehe, Dante sieht im ersten Theile seiner Vision (xxix—xxx, 33) nicht ein Stück Kirchengeschichte, etwa die alttestamentliche Vorbereitung und die neutestamentliche Gründung der Kirche, sondern — die christliche Kirche selbst in der ganzen Fülle ihrer göttlichen Ausrüstung und Wirkungskraft, gleichsam das aller Kirchengeschichte zu Grunde liegende, noch unentstellte Ideal der Kirche, die reine göttliche Institution, wie sie durch die Kraft des heiligen Geistes und die Gnadenmittel, durch die ihr gegebene Präsenz der theologischen und moralischen Tugenden das durch die Sünde verlorene Paradies wieder einnimmt und, selbst im Paradiese weilend und ins Paradies hineinziehend, als Heilsbringerin dem sündigen Menschen entgegenkommt. Erst im zweiten Theile der Vision (xxxii) schaut Dante die Geschichte der Kirche, von ihrer wirklichen Einführung in die Menschheit, von der Neubelebung des paradiesischen Baumes an, bis auf ihre Corruption zur Zeit des Dichters selbst. — Eine gleiche Auffassung scheint auch der Scartazzini'schen Arbeit zu Grunde zu liegen.

Gehen wir von ihr aus, so erhellt, warum im ersten Theil der Vision der heilige Geist unter dem Bilde der sieben Leuchter dem ganzen Auftreten der Kirche voraufgeht. Denn, wiewol derselbe erst nach Christi Himmelfahrt, als der christ-

liche Pfingstgeist ausgegossen ward, so wirkte er doch schon in den alttestamentlichen Frommen und hat namentlich den vierundzwanzig Aeltesten ihre Schriften eingegeben (1 Petr. I, 10 und 11; 2 Petr. I, 20—21). Seine erleuchtende Gegenwart ist die Voraussetzung aller Kirche. Uebrigens möchte ich bei dieser Deutung der Leuchter auf die Person des heiligen Geistes stehen bleiben und nicht mit Scartazzini zur Ausdehnung ihres Sinnes auf die sieben Gaben desselben fortschreiten. Die Herbeiziehung der beiden apocalyptischen Stellen (Offenb. I, 12 und IV, 5) ist gewiss völlig sachgemäss, ebenso wie die Bemerkung, "Dante habe aus der erstgenannten Stelle den Namen, aus der anderen dagegen die Bedeutung der allegorischen Leuchter genommen". Nur wäre wohl besser die nach Ebrard von Scartazzini selbst angegebene Bedeutung der letzteren Stelle (wie von Offenb. I, 4) festgehalten worden, wonach die *ἑπτὰ λαμπάδες πυρός* (sieben Leuchter) oder die *ἑπτὰ πνεύματα* (sieben Geister) Sinnbilder des "nach dem innern Reichthum der göttlichen, alle Bestimmtheiten in sich fassenden, concretesten Substanzialität sich mannichfach erweisenden Geistes Gottes" sind; oder, vielleicht etwas verständlicher, nach Hoffmann (Schriftbeweis I, S. 173): Von sieben Geistern ist die Rede, "weil der Geist nicht wie er in Gott, sondern wie er für Gottes Walten in der Welt ist, gemeint sein will. Darum erscheint er denn auch in seiner götttlichen Mannichfaltigkeit, gleichwie die Kirche in der Siebenheit der Gemeinden". Der zum mannichfaltigsten göttlichen Wirken bereite und dazu sich unablässig erschliessende heilige Geist eröffnet den Triumphzug der Kirche.

Verstehen wir so die Leuchter vom heiligen Geist und nicht von seinen Gaben, dann sind wir auch nicht genöthigt, bei den Streifen mit Scartazzini an die vom Geist in der Christenheit gewirkten Tugenden zu denken; eine Auffassung, die dem von Scartazzini selbst aufgestellten Canon widerspricht: "gewiss hat Dante nicht zwei verschiedene Arten von Symbolen gebraucht,

um die nämliche Sache anzudeuten". Denn für die Tugenden haben wir bereits in den zu drei und vier den Wagen umgebenden Frauen das entsprechende Sinnbild. Die Streifen sind vielmehr nur die Möglichkeiten, die potentia der christlichen Tugenden, nämlich das unablässige, gleichmässige, geordnete Fortwirken des heiligen Geistes (wenn man will, seine Gaben); des Geistes, der seine erleuchtende und heiligende Thätigkeit bis in eine Zeit über die Kirche erstreckt, welche Dante nicht absehen kann (Questi ostendali eran maggiori, che la mia vista); nicht aber "die verschiedenen Tugenden erstrecken sich weiter, als die Kraft des Menschen hinreicht, d. h. der sündige Mensch vermag sie nicht vollkommen auszuüben". Die Deutung der dieci passi, als des Abstandes der beiden äussersten Leuchter von einander, auf die zehn Gebote, innerhalb welcher die Wirksamkeit des heiligen Geistes vor sich geht, könnte auch dann festgehalten werden. Erlaubt wäre es aber wohl auch, auf die Grundbedeutung der Zahl Zehn überhaupt zurückzugehen, die bereits der Zehnzahl der Gebote selbst zu Grunde liegt, und die dem Dichter aus mannichfachen Stellen der heiligen Schrift bekannt sein musste (vgl. nachher die zehn Hörner auf den sieben Thierhäuptern). In der Zehn ist das System der Zahlen zu seiner vollkommnen Entfaltung gekommen, sie ist die Zahlgrenze, über welche hinaus es nur Zusätze von Urzahlen gibt, und zugleich die unter einer Einheit höheren Ranges zusammengefasste, zur Einheit als ihrem Ursprunge zurückweisende Vielheit oder Summe von Urzahlen. Darum ist sie die Zahl der Vollständigkeit der göttlichen Offenbarungen (zehn Gebote, die Zehntenabgabe, wodurch die ganze Ernte und aller Besitz geheiligt wird, der zehnte Tag des Monats Tisri als der grosse Versöhnungstag in Israel, die zehn Zehen und die zehn Hörner am Monarchienbild bei Daniel für die vollständige Entfaltung der Weltmacht im römischen Weltreiche, diesem kosmischen Gegenbilde der göttlichen Weltverklärung, das zur Selbstvergottung

fortschreitet [Dan. II, 41. VII, 7] u. s. w.). Demnach könnte man sagen: die heilige Sieben des göttlichen Geistes wirkt erleuchtend innerhalb der Zehn der Welt, d. h. in allumfassender, Alles verklärender Weise, so dass er entweder die Einen in alle Wahrheit leitet (Joh. XVI, 13) oder die Andern straft und richtet (Joh. XVI, 8—11).

Die Erscheinung der Kirche erblickt Dante in der gran foresta des irdischen Paradieses. Denn wo die Kirche heil- und lebenbringend wirkt, da ist Paradies, da ist der status integritatis (der Stand der Unschuld) wiederhergestellt. Der Klageruf des Dichters, indem er Eva's Vermessenheit schilt,

> Die, wo gehorsam waren Erd' und Himmel,
> Ein einzeln Weib und eben erst geschaffen,
> Dass etwas ihr verhüllt sei, nicht ertrug;
> Denn hätte folgsam sie die Hüll' ertragen,
> So wären jene namenlosen Wonnen
> Mir früher und auf läng're Zeit geworden,

dieser Klageruf Dante's veranlasst Scartazzini zu der Untersuchung, was wohl unter dem Walde gemeint sein solle; und er findet es trivial, bei der einfachen und meines Erachtens dichterisch doch sehr schönen Wortbedeutung stehen zu bleiben, wonach die Anschauung der durch Eva verscherzten Paradieseswonnen dem Dichter jene schmerzliche Klage auspresst. Auch wo später (XXXII, 37) vor dem entlaubten Stamme des Baumes Alle "Adam" flüstern, sucht Scartazzini neben dem einfachen und leichtverständlichen Sinn noch eine verborgene allegorische Deutung. Ich kann mich nicht dazu entschliessen, an beiden Stellen mit ihm in dem Walde "das allegorische Bild der idealen Welt" Dante's zu erblicken, und die ganze Doppelinvective gegen den päpstlichen Stuhl, der dem römischen Kaiserthum in vermessener Herrschsucht nicht unterthan sein wollte, als von Dante wirklich hier beabsichtigt zu erkennen. Es scheinen mir alle Andeutungen, die auf eine solche Intention schliessen liessen, zu fehlen. Vielmehr berichtet Dante an der ersteren

Stelle ganz schlicht, dass er weiter gegangen sei, tra tante primizie dell' eterno piacer; und würde man wohl ungezwungen auf das Papstthum anwenden können, was von Eva gesagt ist, che non sofferse di star sotto alcun *velo?* Doch gestehe ich, dass dies mehr eine Geschmackssache ist; und de gustibus ... etc.

Dass man unter dem *carro*[52]) die Kirche zu verstehen habe, sollte doch füglich nicht mehr bezweifelt und bestritten werden, Scartazzini's Argumentationen weisen wohl klar genug das Richtige nach. Anders steht es mit den vielbesprochenen zwei Rädern des Wagens. Auch darin scheint mir in dieser Beziehung Scartazzini Recht zu haben, dass er die Nothwendigkeit einer Deutung der Räder hervorhebt. Dieselben sind (besonders XXXII, 131 und 140) in so significanter Weise genannt, dass Dante unter ihrem Bilde nothwendig Bestimmtes im Auge gehabt haben muss. Was ist das nun gewesen? Scartazzini registrirt die verschiedenen bisherigen Deutungen und erklärt sich mit keiner einverstanden. Ich kann es ihm nicht verdenken; auch meiner Meinung nach gehen die Erklärungen nicht auf all die Züge, die das Gedicht in Betreff der Räder enthält. Auch der Mitherausgeber des Jahrbuches, der in seiner Uebersetzung der Göttlichen Comödie die Räder auf die Waffen deutet, mit

---

[52]) In Bezug auf die von Scartazzini herangezogene Ezechielstelle (I, 15 und 16) sei dem Mittheologen erlaubt, wenigstens in einer Anmerkung eine Meinungsverschiedenheit auszusprechen. Es kommen dort nicht "ein Rad, oder vielmehr ein viereiniges Rad, d. h. vier Räder, die so ineinandergreifen und zusammenhängen, als wenn ein Rad inmitten des andern wäre", vor, sondern vielmehr vier Räder "nach seinen vier Gesichtern hin", also unter jedem Lebewesen eins; aber jedes dieser vier Räder hat noch, vertical von ihm durchschnitten, ein anderes Rad in sich (האופן בתוך האופן). Der so entstehende wirkliche "Wagen" Gottes ist ein vierrädriger, aber mit wunderbarer Bewegungsfähigkeit begabter (daher ein Rad im andern, was wohl nicht bedeuten kann, "dass was Gott thut oft den Anschein der Verwirrung hat; aber diese vier laufen zusammen, weil die göttliche Regierung bei all ihrem noch so verschiedenartigen Wirken stets nur Ein Ziel verfolgt").

denen die Kirche über ihre Widersacher triumphirt, Liebe und Lehre, im Paradiso (xii, 106), in den heiligen Franciscus und Dominicus verkörpert, wird zugeben, dass er auf diese Deutung aus dem Zusammenhange unserer Vision selbst heraus nicht gekommen sein würde; nur die Reminiscenz an jene zwei Räder des Wagens, in che la santa chiesa si difese, legte ihm seine Auffassung nahe. Doch braucht gewiss unser "carro" nicht an jene "biga" zu erinnern; zumal da hier der carro die Kirche selbst bedeutet, dort aber die Kirche auf dem zweirädrigen Streitwagen sich vertheidigt. Auch würde wohl die Entcorporirung, wenn ich so sagen darf, des Franciscus und seines Ordens zur Liebe, und des Dominicus mit seinen Domini Canes zur Lehre[53]) keine völlig parallelen Correlatbegriffe ergeben, da auch die lehrende Thätigkeit des Dominicus aus der Liebe geboren zu sein prätendiren konnte ("l' *amoroso* drudo" Par. xii, 55). Endlich kann wohl weder Liebe noch Lehre das Schicksal der beiden Räder (Purg. xxxii, 140) haben, mit irdischem Reichthum bedeckt und befleckt zu werden; das würde nur passen, wenn an dieser Stelle Dominicaner und Franciscaner selbst gemeint wären, die ja allerdings verweltlichten. Aber in diesem Falle müssten wir überall in der Vision bei den Rädern an die "verkörperte" Liebe und Lehre, d. h. an Franciscus und Dominicus denken: für den xxix. Gesang eine kirchengeschichtliche Specialität mitten in einer Vision ganz allgemeinen Charakters, die gewiss nicht nach dem Geschmacke des erwähnten Mitherausgebers wäre, ganz abgesehen davon, dass Purg. xxxii, 130 fg. dann als unbegreiflicher Anachronismus erschiene.

Freilich muss ich bekennen, dass auch Scartazzini's eigne neue Erklärung mich nicht völlig befriedigt. Er will unter den zwei Rädern "die zwei Theile der christlichen Kirche oder die

---

[53]) [Vgl. Goeschel, Vorträge und Studien über Dante Allighieri, S. 23.]

zwei Stände, welche dieselbe bilden", verstanden wissen, "den geistlichen und den Laienstand". Wo bleibt dann aber die Kirche, wenn "beide Theile der Kirche" bereits in den Rädern symbolisirt sind? Und wie kann vom Laienstande gesagt werden, dass er nach dem Auftreten des Drachen (xxxII, 130 fg.) sich mit irdischem Besitze überdeckt habe? Scartazzini sagt wohl, im Gefühl der Incongruenz seiner Deutung mit den geschichtlichen Thatsachen: "die Gier nach irdischem Besitzthum und weltlicher Macht bemächtigte sich der ganzen Kirche, des Clerus sowol als auch der Laien". Aber er wird sich erinnern, dass er, meiner Meinung nach mit vollem Recht, schon in der Gestalt des Drachen die personificirte diabolische Gier nach weltlichem Gut erblickt; und dass andererseits reich werden wollen und reich werden doch nicht immer sich gegenseitig deckt. Und nur von dem letztern kann bei dem sich überdecken mit Federn die Rede sein.

Ich wage es daher, doch noch mit einer andern Deutung hervorzutreten, die mir mehr dem Zusammenhange der ganzen Vision und den einzelnen Zügen derselben zu entsprechen scheint. Die Räder müssen doch wohl etwas bezeichnen, worauf der Wagen der Kirche ruhen und sich bewegen kann. Ausserdem müssen concrete Gestalten vom Dichter damit gemeint sein, nicht abstrakte Begriffe, die nimmermehr mit irdischem Reichthum überwachsen können. Endlich müssen es solche geschichtliche Erscheinungen sein, aus deren Mitte der Drache, die Gier nach allem Irdischen, hervorbrechen und die ganze Kirche bedecken und verunreinigen kann. Diese drei Merkmale aber scheinen mir unbedenklich angewendet werden zu dürfen, wenn wir unter den zwei Rädern den Clerus in seiner zwiefachen Gestalt als Weltgeistlichkeit und Klostergeistlichkeit verstehen. Auf ihnen ruhte allerdings, nach katholisch-christlicher Anschauung, der gesammte Bau der Kirche; sie waren dazu berufen, die Christenheit zu tragen und weiter zu führen, nach

der Richtung, welche durch die Deichsel (vielleicht doch das Papstthum, s. nachher) angegeben ward. Aus ihrem Schoosse (tr' ambo le rote) brach das Ungeheuer der Weltgier hervor und verdarb und zerstörte die Kirche. Und bei dem Clerus, dem klösterlichen sowol als dem weltlichen, kam allerdings auch die Gier nach Geld zu ihrem Ziele — die Geistlichkeit bereicherte sich mit den Federn des Adlers, nahm die Güter des heiligen römischen Reiches zu einem grossen Theile in Besitz und verschaffte dadurch der Kirche die verhängnissvolle Umwandlung in das Bild des Drachen. Und so scheinen alle in Rede kommenden Merkmale auf den Clerus in seiner Doppelgestalt zu passen, und auch dieser Theil der Dante'schen Vision eine schöne Harmonie in sich und mit dem Ganzen zu offenbaren.

Ich gehe nun als zu einem weiteren Divergenzpunkte, zu der Deutung des paradiesischen Baumes über. Scartazzini versteht darunter nicht weniger als dreierlei (genau genommen sogar viererlei): 1) der Baum ist das Symbol der Erkenntniss göttlicher Dinge, zu welcher Christus seine Kirche führt; 2) er ist das Symbol des Gehorsams, den er selber ausgeübt und von seiner Kirche verlangt; 3) er ist das Symbol Roms, als des Sitzes der geistlichen und weltlichen Macht; und das kaiserliche und das päpstliche Rom sind Dinge tam diversi generis, dass man füglich zwischen ihnen als einem Dritten und Vierten unterscheiden kann. Wo bleibt da aber die Durchsichtlichkeit und Concinnität des Bildes? Ist so viel in Einem zusammengefasst, wie kann dann noch verlangt werden, dass man alle die verschiedenen Beziehungen beim Lesen und Deuten des Einzelnen immer präsent haben soll? Ich frage aber: ist es unmöglich, an der Hand einer einfachen Grundbedeutung des Baumes durch alle sich darbietenden Schwierigkeiten sich hindurchzufinden? Versuchen wir, das Wagniss zu bestehen. Als einen Grund, warum an das kaiserliche Rom hier überhaupt nicht

gedacht werden kann, möchte ich von vornherein vorausschicken, dass ja bereits im Adler die römische Kaisermacht ihr Sinnbild von Dante selbst erhalten hat. Wozu also noch den Baum zur Symbolisirung für dasselbe heranziehen? Bleiben wir demnach dabei stehen, dass der Baum, die vedova frasca im irdischen Paradiese, der historische in der Genesis erwähnte Baum des Erkenntnisses Gutes und Böses ist, der seit der ersten Aeltern Fall seines Laubes beraubt ward. Es ist keine neue Bedeutung, wenn wir ihn sogleich einen Baum des Gehorsams nennen; denn durch den Gehorsam oder Ungehorsam des Menschen erfüllte er erst seine Aufgabe, zur Erkenntniss von Gut und Böse zu führen. Der Greif, Christus, wird gepriesen, dass er den verhängnissvollen Baum nicht verletzt, dass er vielmehr durch Gehorsam, wie er selbst sagt, den Samen aller Gerechtigkeit bewahrt hat. Dahingegen wird vom römischen Adler berichtet (XXXII, 112 fg.), dass er, als er zur blutigen Verfolgung der jungen Kirche auf den Wagen niederstiess, durch den Baum herabfahrend von seiner Rinde, von seinen Blüten und Blättern abgerissen habe: der Gehorsam gegen die wahre Gottheit wurde verletzt, da das kaiserliche Rom zum Henker an denen wurde, welche das Licht und das Salz der Erde bildeten. "Solches werden sie auch darum thun, dass sie weder meinen Vater noch mich erkennen" (Joh. XVI, 3). Der Baum belebt sich aufs Neue und treibt frisches purpurfarbenes Laub, nachdem der Greif den Wagen der Kirche an ihm befestigt: die nova obedientia, der neue Gehorsam, sprosst in der Menschenwelt wieder auf in freudiger, frühlingsmässiger Kraft, sobald die lebenbringende Heilsanstalt der Kirche in die Menschheit eingesenkt ist; und der Blätterschmuck des Baumes, das Werk des Gehorsams, trägt die Farbe des Baumes: in dem reinen Wandel der Gläubigen erweist sich die Kraft des Opfertodes Christi, und ein Same vom Kreuz her zieht sich durch alle Heiligung des Christen hindurch. Darum heisst es von denen, die überwunden haben:

diese sind es, die gekommen sind aus grosser Trübsal, und haben ihre Kleider gewaschen, und haben ihre Kleider helle gemacht im Blut des Lammes (Offenb. VII, 14)[54]. **Die einzige Schwierigkeit,** die sich der Beschränkung auf den einfachen Sinn des Baumes entgegenzustellen scheint, liegt in dem dunkeln und änigmatisch kurzen 51. Verse des Canto XXXII (den wir nach der Berliner kritischen Ausgabe citiren): e quel di lei a lei lasciò legato. Der Greif, Christus, bindet also die Deichsel an den Baum. Es begreift sich, warum die Deichsel quel di lei, ein vom Baume Hergenommenes oder auf ihn Bezug Habendes, genannt werden kann, wenn wir dabei an die alte, ausführlicher von Philalethes nach Francesco da Buti mitgetheilte Sage denken, nach welcher durch eine wunderbare Fügung Gottes der von Seth aus dem Paradiese geholte und auf das Grab Adam's gepflanzte Zweig vom Baume der Erkenntniss das Holz zum Kreuze des Heilandes geliefert habe. Ist die Deichsel, vermittelst welcher der Greif an den Wagen der Kirche gebunden ist und ihn bewegt, das Kreuz Christi, dann kann er allerdings quel di lei, ein vom Baume Herrührendes heissen. Aber ist die Deutung der Deichsel auf das Kreuz wirklich zulässig? Kann es in irgend einer Weise verstanden werden, dass nach XXXII, 144 auf dem Kreuz (der Deichsel des Wagens) drei zweigehörnte Köpfe hervorgewachsen seien, wie in den vier Ecken des Wagens vier einhörnige? Wie schwer auch die Auslegung jener Stelle sein mag, so glaube ich doch, dass man mit Zugrundelegung einer solchen Bedeutung der Deichsel durchaus nichts Verständliches dort herausbringen wird. — Philalethes selbst, wie auch Scartazzini, deuten die Deichsel auf den römischen Stuhl, das Papstthum. Es wäre eine solche Symbolisirung ohne Zweifel vollkommen sachgemäss. Bei aller Entstellung des kirchlichen Pri-

---

[54]) Ich glaube nicht, dass man wegen des colore men che di rose e più che di viole nothwendig ausschliesslich an den Märtyrergehorsam der alten Kirche zu denken braucht.

mates, die Dante bekanntermaassen in hohem Grade anerkannte, musste er doch von seinem kirchlichen Standpunkte aus im Papstthum die von dem Herrn der Kirche geordnete Institution zur Leitung und Regierung der ecclesia militans erblicken. Vermittelst der Deichsel zieht der Greif den Wagen[55]), d. h. vermittelst des Papstthums leitet Christus stiftungsmässig seine Kirche. Nehmen wir nun diese Deutung der Deichsel auf das Papstthum als die naturgemässeste an, von der wir sehen werden, dass sie auch xxxii, 144 noch den einfachsten Sinn giebt, so entsteht nun für uns die Frage: können wir auch der vorliegenden Stelle gegenüber noch daran festhalten, woran uns bisher keine der übrigen angeführten gehindert hat, dass nämlich der Baum weiter nichts bedeutet, als den paradiesischen Baum des Gehorsams? Wäre es freilich evident, dass der Baum Rom bedeuten muss, so ergäbe sich allerdings hier ein sehr nahe liegender und verständiger Sinn: der römische Stuhl ist römischen Ursprungs. Aber die Voraussetzung bestreiten wir eben; und so viel wir sehen, ist es gerade unsere Stelle, um deren willen die Ausleger bei dem Baume an Rom gedacht haben. Verliert sich aber ihre nöthigende Kraft, dann fällt auch der letzte Grund, der zu einer so unbequem doppelsinnigen Deutung des Baumes veranlassen könnte. Halten wir daran fest, auch hier bezeichne der Baum weiter nichts als den Gehorsam, so entsteht folgender, meiner Meinung nach ausserordentlich schöne und des Dichters würdige Sinn. Der temo ist quel di lei, d. h. das Papstthum stammt aus und ist begründet auf dem Gehorsam. Der Gehorsam des Glaubens (Röm.

---

[55]) Bei der erstaunlichen Plastik, mit welcher Dante malt und zur sorgsamsten Anschaulichmachung auffordert, könnten wir, um bei dem so zu sagen einspännigen Wagen nicht auch ein temo binato zu erhalten, uns die Befestigung der einstangigen Deichsel am Greifen etwa so denken, dass dieselbe, am oberen Ende sich zu einer schleifenartigen Curve öffnend, über den Hals des Thieres gelegt gewesen wäre. Dafür spräche xxix, 108: Ch' al *collo* d' un grifon venne tirato.

I, 5; XV, 18) war es, was aus Petrus sprach, als er bekannte: du bist Christus, des lebendigen Gottes Sohn. Und um dieses Gehorsams willen bekannte sich der Herr zu Petro und sprach: Du bist Petrus, und auf diesen Felsen will ich bauen meine Gemeinde, und die Pforten der Hölle sollen sie nicht überwältigen. Diesen auf Gehorsam gegründeten kirchlichen Primat (die Deichsel) und eben damit die ganze Kirche (den Wagen) bindet nun Christus durch sein Gebot unauflöslich an den Gehorsam (den Baum) fest, und verlässt dann seiner leiblichen Gegenwart nach seine Christenheit (*lasciò* legato, vgl. XXXII, 89), in der Gewissheit, dass, so lange die Kirche durch ihren obersten Hirten sich an den Gehorsam gebunden erachtete, auch der Baum Blätter und Blüten behalten und immer neue hervortreiben würde — eine Voraussetzung, die freilich durch die späteren Schicksale der Kirche nur zu bald um ihre Erfüllung gebracht ward. — Es scheint mir durch die dargelegte Auffassung die Klarheit und Anschaulichkeit des Bildes zu gewinnen, und nach keiner Seite hin dem Wortlaut oder Gedankenzusammenhang Gewalt angethan zu werden. Mögen nun i maestri di color che sanno ururtheilen, ob Dante's Sinn wirklich getroffen ist.

Es erübrigt blos noch der letzte und schwerste Theil unserer Aufgabe: die Untersuchung über die Bedeutung der Schicksale der Kirche, die Dante am Schlusse seiner Vision nach dem Erwachen aus seinem tiefen Schlafe geschaut hat. Ich bemerke, dass ich die Ansichten Scartazzini's über den Adler, den Fuchs und den Drachen, sowie über die von diesen Thieren verursachten Wandlungen in der Kirche theile; unter den Modificationen, die aus dem Vorherigen erhellen. Nur in Bezug auf das allerletzte Geschick der Kirche scheinen mir noch einige Bemerkungen am Platze. Nachdem die kirchlichen Mächte (Deichsel und Räder) reich geworden, geht mit dem Wagen der Kirche selbst eine grauenhafte Veränderung vor. Sie wird zum "Thiere".

"Humanität ohne Divinität wird zur Bestialität" (ein Wort

des seligen Auberlen): Auf diesem Principe ruht die apocalyptische Symbolik der biblischen Prophetie. Die Weltmacht, die sich wider den Herrn und seinen Christ auflehnt, erscheint Daniel und Johannes unter dem Bilde eines aus dem Völkermeer auftauchenden Thieres mit sieben Häuptern und zehn Hörnern (Dan. vii, 7 und Offenb. xiii, 1). Bei Johannes tragen die Häupter des Drachen (des Teufels) und die Hörner des ihm ähnlichen Thieres (der antichristlichen Weltmacht) Kronen. "Dies deutet an, dass wir unter den Häuptern sowol als unter den Hörnern Reiche zu verstehen haben, wie es denn in der erklärenden Stelle (xvii, 7 fg.) von beiden heisst, sie seien Könige (v. 9 und 12, theils sieben, theils zehn Könige), wobei die Könige, wie bei Daniel, die Reiche, deren gewöhnliche Träger sie sind, bezeichnen. Wenn aber das Urbild (der Satan) die Kronen auf den Häuptern hat, so ist klar, dass auf diesen der wesentliche Nachdruck ruht, dass sie die Hauptreiche darstellen, wie dies auch schon in dem Unterschied zwischen Haupt und Horn an sich liegt, da die Hörner am Haupte sitzen als ein Theil desselben"[56]. Das in sich einige letzte Weltreich, dem der Drache seine Kraft giebt und seinen Stuhl und grosse Macht (Offenb. xiii, 2), gliedert sich also in sieben Reiche, aus denen noch drei andere, ihnen gleichartige und etwa von ihnen abhängige, hervorwachsen. Dies ist die prophetische Anschauung von der antichristlichen Weltmacht, wie sie Dante vorlag. Auch die Deutung auf sieben oder zehn Könige kann einem solchen Forscher kaum entgangen sein. Nehmen wir nun gleich noch hinzu, unter welcher Gestalt in den Weissagungen des Johannes die Kirche auftritt. Das Weib des xii. Capitels, die Gemeinde der Gläubigen des alten und neuen Bundes, ist in der letzten Zeit durch die Verführung der Weltmacht zur abge-

---

[56]) Vgl. C. A. Auberlen, der Prophet Daniel und die Offenbarung Johannes. 2. Aufl., Basel 1857, S. 306.

fallenen, ihrem Eheherrn Jehova-Christus untreu gewordenen Hure geworden. Das Weib, Cap. XII, die Hure, Cap. XVII, und die Braut des Lammes, die Hochzeit hält, Cap. XIX und XXI, das sind die drei Gestalten für die Kirche, die in den Endgesichten des Johannes vorkommen; es sind die drei verschiedenen Seiten, welche die Kirche an sich hat, und welche die evangelische Betrachtungsweise auch immer unterschieden hat. Denn das Weib ist die unsichtbare, die Hure die sichtbare, beide zusammen die streitende, die Braut aber die triumphirende Kirche; oder vielmehr genauer: die Hure ist das, was von der sichtbaren Kirche nach Abzug der unsichtbaren übrig bleibt; sie ist die Spreu, das Weib der Weizen[57]).

Wie hat nun Dante die in Johannes ihm vorliegenden Gestalten benutzt? Denn dass er seine Farben zum Gemälde aus der Apocalypse entnommen, bedarf keines Beweises. Wir müssen sagen, dass ihm der scharfe Unterschied zwischen Thier und Hure entgangen ist. Die Hure in der Apocalypse sitzt auf auf dem Thier: die verweltlichte, vom Bräutigam abgefallene Kirche stützt sich auf die entgottete, autonomisch gewordene Welt und wird schliesslich selbst vom Thier gehasst und mit Feuer verbrannt (Offenb. XVII, 16). Dante hat den Wagen der Kirche selbst schon die Thiergestalt annehmen lassen; so bleibt ihm nichts übrig, als das in der Apocalypse für die verweltlichte Kirche gebrauchte Symbol, dessen Benutzung er sich nicht entgehen lassen wollte, die Hure, genau genommen auf sich selbst (dem Wagen) sitzen zu lassen, oder ihr eine andere Bedeutung zu geben, die sie in der Schrift nicht hat[58]). Möglich, dass er, wie Scartazzini will, die Hure an die Stelle der Beatrice, also

[57]) Auberlen, a. a. O. S. 315.

[58]) Weil Dante für den Wagen schon das Bild des biblischen Thieres ausnutzt, so muss er auch nachher für die weltliche Macht eine selbst geschaffene Figur sich ausdenken, den Riesen, der die Hure durch den Wald entführt.

"der reinen Lehre" sitzend sieht, als ihr antichristisches Gegenbild; nur dass dann nicht genügt, einfach zu sagen, "an ihrer Stelle erscheint vielmehr das Weib der Apocalypse", und darunter denn doch "das christliche Rom, vor allem die Päpste und die Curie" zu verstehen. Sondern, betont man die Gegenbildlichkeit zu Beatrice, so muss man auch unter der Hure die Lüge, die falsche Lehre, das falsche Prophetenthum der Offenbarung Johannes angedeutet sehen; dann aber kann nicht gesagt werden, der Riese, Philipp der Schöne, habe sie nach Frankreich entführt. Letzterer Bezug passt eben nur auf die Kirche, wie sie in ihrem ehebrecherisch gewordenen Primate gipfelte. Und so scheint Dante doch bei der Hure die biblische Bedeutung festgehalten zu haben. Sie ist ihm die abgefallene Kirche; nur dass er vielleicht bei diesem Bilde für die Kirche mehr an ihre geistigen und geistlichen Beziehungen und Kräfte dachte, während ihm im thierisch gewordenen Wagen mehr ihre in die Sinne fallende, äussere Gestalt vor Augen schwebte, die zum Kirchenstaat gewordene Kirche. Und dafür passen ja auch vortrefflich die aus der biblischen Symbolik von Dante herangezogenen Merkmale. Die ganze Kirche wird zur Weltmacht, das ist es, was er schildern will; und so nimmt er die für das Weltreich in der Bibel gegebenen Bilder. Sieben Thierhäupter schiessen aus dem Wagen hervor, eine Nachäffung, eine Caricatur jener heiligen Sieben, der Zahl der Offenbarungen Gottes an die Welt, zusammengesetzt aus der Zahl Gottes, Drei, und der Zahl der Welt, Vier. Auf einzelne Kirchenfürsten haben wir gewiss bei den Häuptern nicht zu rathen; es ist der allgemeine Gedanke der Verweltlichung der Kirche, der hier durch biblische Bilder veranschaulicht werden soll. Von den sieben Häuptern vertheilen sich drei auf die Deichsel, vier auf die vier Ecken des Wagens: der römische Bischof wollte der Stellvertreter der Gottheit, des dreieinigen Königs der Welt, sein; Bonifaz VIII. prätendirte in der Bulle Unam sanctam die Abhän-

gigkeit der Fürsten vom Papst in geistlichen und weltlichen Dingen[59]). Die Kirche aber sollte die ganze Welt (deren symbolisches Zeichen die Vierzahl) durch das Schwert des Geistes erobern, und nun verweltlichte sie selbst, wurde zur unheiligen thierischen Vier. Eine lügenhafte Drei, die antichristliche Repräsentation Gottes, und eine fratzenhafte Vier, die Unterwerfung unter die Welt statt des Sieges über die Welt, daraus besteht nun die verderbte, innerlich verrottete und verfaulte Kirche. Und die grösste Schuld an diesem Verfall, wie die grösste Macht zur Verführung fällt auf die Seite dessen, der die ganze Kirche leiten und mit dem Beispiel des selbstentsagenden Gehorsams Allen vorangehen sollte, des römischen Papstes; daher vielleicht die drei Häupter auf der Deichsel zwiefach gehörnt, die im Wagen nur einfach. Vielleicht aber, dass es Dante auch nur reizte, durch seine sinnreiche Vertheilung der zehn Hörner auf die sieben Häupter eine Veranschaulichung zu geben, die in der Schrift fehlte, wobei denn die leise obige Nebenbeziehung doch noch stattgefunden haben könnte.

Auf eine weitere Besprechung der Scartazzini'schen Arbeit und des Dante'schen xxx. Gesanges verzichte ich. Sie würde in ganz neue Gebiete hineinführen müssen, in die ich mich für jetzt nicht wage. Wäre es mir wenigstens vergönnt gewesen, durch meine Bemerkungen zu weiterem Nachdenken und Forschen anzuregen. Wem die letzten Ausführungen allzu gewagt erscheinen sollten, dem will ich nicht ernstlich widersprechen. Doch möchte ich ihn fragen, ob man sich wirklich, trotz der klar vorliegenden apocalyptischen Symbolik, die Dante gekannt haben muss, damit begnügen darf zu sagen: "War die Kirche einst von den sieben Tugenden umgeben, so zeigen sich jetzt

---

[59]) Derselbe Papst fügte bekanntlich zu der von Nicolaus I. zuerst gebrauchten tiara noch eine zweite Krone zur Bezeichnung der geistlichen und weltlichen Herrschaft. Das triregno, die dreifache Krone, stammt erst von Urban V. (1360—1372).

an deren Statt die sieben Hauptsünden (die sieben Häupter). An die Stelle der Beobachtung des Gesetzes ist nun die Uebertretung jedes einzelnen Gebotes getreten (die zehn Hörner)"; abgesehen davon, dass bei dieser Deutung ein Grund der Danteschen Vertheilung nicht gesucht ist, vielleicht auch schwer gefunden werden wird; selbst Philalethes lässt ja in diesem Falle im Stiche. So fordere der obige Versuch zu weiterer Forschung auf. — Zum Schlusse reiche ich im Geiste meinem Herrn Amtsbruder für seine reichhaltige Arbeit die Hand und danke ihm, dass er mir Veranlassung gegeben hat, mich unter seiner Führung einmal wieder mit einer der tiefsinnigsten Stellen der Göttlichen Comödie eingehend zu beschäftigen [60].

---

[60] [Der in den beiden obigen Aufsätzen mehrfach erwähnte Mitherausgeber des Jahrbuchs erlaubt sich, den Leser zur Vergleichung angelegentlichst auf C. F. Goeschel's nachgelassene Abhandlung "Dante's Visionen im irdischen Paradiese" in den "Vorträgen und Studien" S. 3—104 hinzuweisen.]

Der siebente Gesang des Paradieses.

Ein Vortrag

von

C. F. Goeschel,

gehalten im Mai 1853.

Die Predigt des Kaisers Justinianus geht durch den ganzen sechsten Paradieses-Gesang vom ersten bis zum letzten Verse: der siebente Gesang enthält eine Erklärung dazu, näm-die theologische Lehre von der Todesstrafe Christi zur Genugthuung für die Sünde der Welt. Er gehört unter diejenigen Gesänge, welche von Vielen für unpoetisch gehalten werden, weil der Reiz nicht oben auf liegt, weil die Schönheit nicht sogleich in die Augen fällt, weil der Genuss ohne ernstliche Vertiefung nicht zu erlangen ist. Darum befriedigt das erste Lesen, die erste Bekanntschaft damit am wenigsten; aber je öfter, je näher man herzutritt, desto mehr, desto reichlicher empfängt man, und nicht allein für das Denken, sondern auch für Herz und Gefühl, für Gemüth und Phantasie.

Paradiso VII.

Hosianna, Heiliger Herre Gott, Gott Zebaoth,
Der du mit deiner Klarheit überstrahlest
die seligen Flammen aller dieser Reiche!
Also, sich wieder kehr'nd zu seinem Kreise
Vernahm ich nun lobsingen jenes Wesen,
Ob welchem sich ein zwiefach Licht verdoppelt.

Dann folgt' es mit den andern seinem Reigen,
Und schnellsten Funken gleich entschwanden alle
Aus meinem Blick durch plötzliche Entfernung.
Ich war in Zweifel, und sprach zu mir selber:
Sag's, sag' es ihr, ja sag' es deiner Herrin,
Die dir das Dürsten stillt mit süssen Tropfen.
Allein die Ehrfurcht, die sich mein bemächtigt,
Vor solcher Herrin, schon bei B und ice,
Beugte mich tief, gleich einem, der in Schlaf sinkt.
Nicht lang' ertrug mich also Beatrice,
Und hub nun an, ein Lächeln mir zustrahlend,
Wie es im Feuer Menschen selig machte.
Nach meinem Schauen, das nicht irret, trägst du,
Wie die gerechte Rache gerechter Weise
Strafe empfahen könnte, ein Bedenken.
Doch werd' ich dir sogleich den Geist entwirren,
Und höre wohl mich an, da meine Worte
Mit grosser Wahrheit dich beschenken werden.
Weil an der Kraft, die will, den Zaum zum Heile
Der Mensch, der nicht geboren ward, nicht wollt' dulden,
Stürzt' er mit sich sein ganz Geschlecht in's Elend.
Weshalb das menschliche Geschlecht erkrankt lag
Viele Jahrhunderte in grossem Irrthum,
Bis es dem Gotteswort gefiel herabzusteigen,
Wo's die Natur, die sich von ihrem Schöpfer
Entfernt hatte, mit sich persönlich einte
Allein durch's Walten seines heiligen Geistes.
Jetzt richt' den Blick auf das, was ich dir sage!
Jene Natur im Bund mit ihrem Schöpfer
War, wie sie war geschaffen, gut und schuldlos.
Nur durch sich selbst allein ward sie verbannet
Vom Paradies, weil sie sich abgewendet,
Vom Wege, von der Wahrheit, von dem Leben.
Drum, wird die Strafe, die das Kreuz vollstreckt hat,
Nach der auf sich genommnen Schuld gemessen,
Hat niemals eine so gerecht gezüchtigt.
Und wieder war auch keine so voll Unrechts,
Sieht man auf die Person, die sie erlitten,
In die jene Natur war aufgenommen.
Drum ging aus Einem Act hervor Verschied'nes,
Weil Ein Tod Gott gefiel, und auch den Juden,
Ob dem die Erd' erbebt, und der Himmel sich aufschloss.
Jetzt sollt' es dir nicht mehr so schwierig scheinen,
Wenn nun gesagt wird, dass gerechte Strafe,
Später bestraft ward vom gerechten Hofe.

Doch seh' ich von Gedanken zu Gedanken
Befangen deinen Geist in solcher Schlinge,
Woraus man Lösung hofft mit grosser Sehnsucht.
Du sagst: Gar wohl versteh' ich, was ich höre,
Doch birgt sich mir's, warum Gott diese Weise
Grade gewollt zu unserer Erlösung.
Derselb'ge Rathschluss, Bruder, ist vergraben
Den Augen eines Jeden, dessen Denkkraft
Nicht in der Liebe Flammen mündig worden.
Wahrhaftig, weil nach jenem Punkt wohl häufig
Geblicket, aber wenig nur erkannt wird,
Sag' ich, warum die Weise war die würdigste.
Die Güte Gottes, die jedweden Flecken
Von sich fern hält, entsprüht und glüht in sich so,
Dass sie die ew'gen Schönheiten entfaltet.
Das was von ihr *unmittelbar* entquillet
Hat dann kein Ende, da sich nimmer ändert
Ihr eingedrücktes Bild, so bald sie siegelt.
Das was von ihr *unmittelbar* herabträuft,
Ist gänzlich frei, weil es nicht unterlieget
Der Macht der neu hinzugekommnen Dinge.
Je mehr es ihr gleicht, desto mehr gefällt's ihr,
Indem die heilige Gluth, die Alles durchstrahlt,
Im Aehnlichsten am meisten lebt und wirket.
Aller dieser Vorzüge ist theilhaftig
Die menschliche Natur, und fehlet einer,
Muss sie herab von ihrem Adel sinken.
Die Sünd' ist's nur, die ihr die Freiheit raubet,
Und sie unähnlich macht dem höchsten Gute,
Weil sie von seinem Lichte nicht erhellt wird.
Und nicht kommt sie zurück zu ihrer Würde,
Füllt sie nicht wieder, was die Sünde leer macht,
Mit g'rechter Busse gegen bös Gelüsten.
Eure Natur, als sie in ihrer Wurzel
Sich ganz versündigt, ward von dieser Würde,
Gleichwie vom Paradiese, weg gebannet:
Und konnte, wenn du's recht genau betrachtest,
Auf keinem Wege hergestellet werden,
Ohne eine dieser Furthen zu durchwallen:
Dass Gott entweder hätt' allein aus Gnaden
Vergeben, oder durch sich selbst der Mensch hätt'
Genug gethan für alle seine Thorheit.
Nun hefte fest, so viel du kannst, das Auge
In des ew'gen Rathschlusses innern Abgrund,
Aufmerksam meiner Rede zugewendet.

Nicht konnte je der Mensch in seinen Schranken
Genugthun, weil er nicht so tief vermochte
Hinabzugehn in Demuth und Gehorsam,
Als er in Ungehorsam auf wollt' steigen;
Und dieses ist der Grund, warum dem Menschen
Durch sich selber genug zu thun verschränkt war.
Drum war's an Gott den Menschen auf seinen Wegen
Zum unversehrten Leben wiederherzustellen,
Auf *einem* Weg' sag' ich, vielmehr auf *beiden*.
Doch weil das Werk des Meisters um so werther
Erscheint, je mehr darin *des* Herzens Güte
Sich offenbart, von dem es ausgegangen:
War Gottes Güte, die im All sich abprägt,
Auf allen ihren Wegen vorzuschreiten
Geneigt, um euch vom Falle zu erheben.
Nicht zwischen letzter Nacht und erstem Tage
Geschah, und wird jemals gescheh'n so hohe
Erhab'ne That, weder in einer, noch in and'rer Weise.
Denn voller war's für Gott, sich selbst zu geben,
Um zum Ersteh'n den Menschen zu befähigen,
Als wenn er nur aus sich ihn hätt' entbunden.
Und kümmerlich wär'n alle and'ren Weisen
Für die *Gerechtigkeit*, wenn Gottes Sohn nicht
Erniedriget sich hätte Fleisch zu werden.
Jetzt, jeden Wunsch dir zu erfüllen, kehr' ich
Zurück, dir eine Stelle zu erläutern,
Damit du so hineinschaust, wie ich selber.
Du sag'st: ich seh' die Luft, ich seh' das Feuer,
Wasser und Erd', und alle ihre Mischungen
Verderben und vergeh'n, und wenig dauern.
Und diese Dinge war'n doch auch geschaffen:
Drum wär' es wahr, was ich vorhin gesprochen,
So müssten vor Verderben sie bewahrt sein.
Die Engel, Bruder, und die sich're Wohnstatt,
Worin du bist, kann man geschaffen nennen,
So wie sie sind, in ihrem ganzen Wesen:
Die Elemente aber, die du nanntest,
Und Dinge, die daraus gebildet werden,
Empfahen von erschaffner Kraft Gestaltung.
Geschaffen ward der Stoff, der ihnen einwohnt,
Geschaffen ward die Kraft, sie zu gestalten
In jenen Sternen, welche sie umkreisen.
Die Seele jedes Thieres und der Pflanzen
Erweckt aus der dazu geschickten Mischung
Der Strahl und der Umschwung der heil'gen Lichter.

Allein unmittelbar haucht unser Leben
Die höchste Huld, und flösst zu ihr ihm Lieb' ein,
So dass es immerdar sich nach ihr sehnet.
Und noch magst du hieraus den Schluss zieh'n
Auf Eure Auferstehung, wenn zurück du denkest,
Wie damals ward der Menschen Fleisch bereitet,
Als die Urältern beid' erschaffen wurden.

Hosianna in der Höh'! Mit diesem Gesange erhebt sich der Kaiser nach dem Schlusse seiner Rede. Es ist wohl zu merken, dass der Kaiser Justinianus auch in seinem Leben dem Herrn gern ein Loblied gesungen hat: er hat sich überhaupt um den liturgischen Gesang verdient gemacht. Der Hymnus (Modulus) auf den Gottes- und Menschensohn, dessen Einführung er zur Bewahrung reiner Lehre verordnet hat, ist der griechischen Kirche noch bis auf den heutigen Tag geblieben. Daran erinnert auch hier sein lateinischer Paradieses-Gesang in drei Zeilen, womit er von Dante scheidet. Mit ihm verschwinden nur allzuschnell alle die tausend Seelen, die erst dem Pilger so freudig entgegengeeilt waren. Hatte doch auch Justinianus bei Dante's Ankunft seinen Glanz verdoppelt,

v, 132. 136.

und so hatte sich nun nach vollendeter Predigt beim Abschied jenes Doppellicht noch einmal verdoppelt, doppio lume s' addua.

vii, 6.

Allein des Kaisers gestrenge Worte hatten gerade nach der Seite des Rechts, welche sie hervorheben, einen Zweifel in der Seele des aufmerksamen Zuhörers zurückgelassen. Es ruft in ihm: Frage doch Beatrice! Aber er zögert, nicht um ihr etwas zu verbergen, denn sie lieset ja in dem Lichtspiegel Gottes, was in seinen Gedanken sich regt, sondern aus Scheu, aus Ehrerbietung, aus alter Gewöhnung an dieses Pietätsverhältniss. Sie hatte ihn aber auch jenseits schon mehr als einmal wegen seiner Philosophie gestraft, welche mit den natürlichen Verstandeskräften Alles ergründen will, und darüber an

den übernatürlichen Geheimnissen des Reiches Gottes zu Schande wird. Darum verstummt zunächst sein philosophisches Bedenken. Beatrice kommt ihm zu Hülfe: sie nennt ihm seinen Zweifel. — Der juristische Kaiser hatte gesagt, dass die Todesstrafe Christi am Kreuze unter der Regierung des Kaisers Tiberius ein gerechtes Gericht gewesen sei, ja das gerechteste aller Zeiten, und dass ebenso auch die Zerstörung Jerusalem's unter dem Kaiser Titus die gerechte Strafe an den Juden gewesen sei wegen der Kreuzigung Christi. Das scheint ein Widerspruch zu sein.

Beatrice erklärt jetzt des Kaisers Wort: sie versieht das geistliche Predigtamt, als eine rechte Theologin, die von Gott gelehrt ist. Der Mensch ist, so predigt sie, gefallen, abgefallen von dem, der der Weg, die Wahrheit und das Leben ist, und zwar durch Ungehorsam. Das wird oft wiederholet, denn die Erinnerung thut Noth. Durch Ungehorsam sind viele Engel gefallen (xix, 48. xx, 55—57. Inf. xxxiv, 35). Ungehorsam und Ueberhebung oder Empörung sind eins, dieselbe Sünde gegen das Gesetz. Durch Ungehorsam ist auch der erste Mensch gefallen (xxvi, 117), und mit dem ersten Menschen, so sagt unser Text, sind alle Menschen gefallen. In Adam haben alle Menschen gesündigt, mit der Wurzel ist auch der Baum in allen seinen Theilen verderbt worden. So sind denn alle Menschen mit ihren Stammältern in's Elend gerathen, bis dass die Zeit erfüllet war. Da kam Christus, der Sohn Gottes, in die Welt und ward Mensch, empfangen vom heiligen Geiste (con l' atto sol del suo eterno amore), geboren von der Jungfrau Maria, und erniedrigte sich selbst und nahm Knechtsgestalt an, wie auch Phil. ii, 5—11 lehrt, um uns vom Falle zu erheben, um uns durch seine innigste Gemeinschaft mit dem Menschengeschlechte zur Gemeinschaft mit Gott, zur Seligkeit, zu befähigen. In dieser Gemeinschaft der menschlichen Natur mit der göttlichen war jene, wie am Anfange auch in Adam, rein und ohne

Sünde. So blieb sie auch in dem zweiten Adam; aber dieser nahm nicht nur die menschliche Natur an, sondern er war in der Gestalt des sündigen Fleisches (Röm. VIII, 3): er nahm mit der menschlichen Natur auch die fremde Sünde, die gesammte menschliche Sünde auf sich, als das Lamm, das der Welt Sünde trägt. Eben darum war die an ihm vollzogene Kreuzesstrafe nach der menschlichen Sünde, die er auf sich genommen hatte, die allergerechteste, die jemals verhängt worden ist; aber nach der Person, nach der göttlichen und menschlichen Natur, wie sie in dieser Person selbst war, die allerschauderhafteste Sünde der Juden. Und darum erklärt es sich, warum dieselbe Handlung Gott und den Gottlosen zugleich gefiel, warum sich vor ihr der Himmel den Menschen wieder eröffnete (XXIII, 38) und die Erde vor Entsetzen erbebte, warum die Bestrafung Christi gerecht war, und dennoch an denen bestraft wurde, die erst Hosianna und dann Kreuzige geschrieen hatten[1]).

Aber, so fährt Beatrice fort, du grübelst weiter: du hast noch einen andern Zweifel auf dem Herzen und im Verstande, nämlich die Frage: Warum hat aber Gott gerade dieses Mittel zu unserer Erlösung gewählt? — a nostra redenzion pur questo modo? — So fragen Viele, sagt Beatrice, aber die Antwort wird nur klar, wenn der sinnende Gedanke des Verstandes in den Flammen der Liebe, in dem Liebesfeuer des heiligen Geistes mündig und reif wird, wenn der Geist Gottes unserem Geiste Zeugniss giebt und die Wahrheit in uns verklärt: oder, mit anderen Worten, der letzte Aufschluss wird uns nicht eher, als bis des Geistes Feuer den Menschengeist durchdringt, in welchem zuletzt die ganze Vision sich vollendet. Das ist Beatrice's Vorerinnerung; und darauf folgt die Antwort: sie geht auf den Grund zurück, und beginnt deshalb in drei kurzen Sätzen, in drei Terzinen:

---

[1]) Vgl. Zerstreute Blätter aus den Hand- und Hülfsacten eines Juristen. III, S. 264. 420.

1) Alles was von Gottes Güte unmittelbar (senza mezzo) ausgeht, das ist für die Ewigkeit: was Gott selbst ausprägt, das verändert sein Gepräge nicht.

2) Alles was von Gottes Güte unmittelbar (senza mezzo) herabträuft, das ist frei und unterliegt keinem Wechsel, keinem Wandel, keinem Einflusse neu hinzukommender Dinge; sondern es hat die Macht, zu widerstehen.

3) Je mehr es Ihm ähnlich ist, von dem es unmittelbar kommt, je mehr hat Er sein Wohlgefallen daran: so wächst es immer inniger und lebendiger in Gottes heilige Liebesgluth hinein.

Alle diese Vorzüge, Unvergänglichkeit, Freiheit, Ebenbildlichkeit, alle diese Vorzüge, deren Lohn das Wohlgefallen Gottes ist, sind von Gott der menschlichen Natur mitgegeben und anvertraut; aber wenn von diesen Vorzügen einer versehrt wird, so sind sie alle verwirkt. Das erste Menschenpaar hat sich an dem Privilegium der Freiheit versündigt, und das Gebot Gottes: Du sollst nicht! übertreten. Dadurch ist der Mensch unfrei und Gott unähnlich geworden: darum ist Unheil und Tod in die Welt gekommen: darum ist der Mensch aus dem Paradiese verstossen worden.

Aber der Schade soll geheilet werden, weil er an dem Werke Gottes geschehen ist, damit dieses sein Gepräge wieder erhalte. Der Schade kann aber nicht anders geheilet werden, als dadurch, dass entweder der Mensch für alle seine Sünde selbst genug thut, oder dass Gott dem Menschen aus Gnaden (per sua cortesia) zu Hülfe kommt. Von dieser Alternative ist das erste Mittel — Erlösung aus eigener Kraft — unmöglich. Denn so tief konnte der Mensch sich nicht erniedrigen, so tief konnte er nicht innerhalb seiner Gränzen durch Demuth und Gehorsam sich beugen, als er in seinem Ungehorsam sich überhoben hatte, um — wie Gott zu sein. Was ist im Bereiche

freier und bewusster Geschöpfe so tief unter dem Menschen, als Gott hoch über ihm? — Eben nur Gott selbst. —

So bliebe denn von der obigen Alternative eben nur der andere Ausweg, nämlich dass Gott aus Gnaden den Menschen ohne alles menschliche Zuthun von seinem Falle wiederherstellte. Aber das könnte wieder nur einerseits auf Kosten der göttlichen Gerechtigkeit, andererseits auf Kosten der Freiheit des Menschen geschehen, die wesentlich zu seiner Ebenbildlichkeit gehört.

Darum wählte Gott, wir reden menschlich, ein Mittel, welches sowol der Gerechtigkeit, als auch der Gnade auf Seiten Gottes, sowol der Freiheit, als der absoluten Abhängigkeit auf Seiten des Menschen genügte. Darum wählte Gott den Weg der Genugthuung durch Gott und Mensch in Einer Person, durch die Menschwerdung des Sohnes Gottes, dessen Leiden und Sterben. So hat Gott und Mensch zumal in Einer Person, welche die ganze Menschheit allein zu vertreten vermochte, für die Menschheit Hülfe und Rettung geschafft. In dieser Person konnte Gott durch Selbstentäusserung wirklich so tief sich erniedrigen, als der Mensch sich hatte erheben wollen, und zwar so, dass es dem Menschen zu Gute kam, indem Gott selbst wirklich Mensch wurde, wie der Mensch hatte Gott werden wollen. Auf diesem Wege ist die Erlösung erfunden und bereitet worden Allen, die sie im Glauben annehmen. Das Verdienst des Menschen besteht eben darin, dass der Bettler das Almosen annimmt,

Chè grazia ricever è meritorio.

Und hiermit ist allen Erfordernissen auf einmal entsprochen, der Heiligkeit und Barmherzigkeit, Gerechtigkeit und Gnade Gottes, der Freiheit und Bedürftigkeit, der Würdigkeit und Unwürdigkeit des Menschen. Ja, es ist gnädiger und gütiger, dass Gott nicht allein gnädig und gütig ist, zu vergeben, sondern auch heilig und gerecht, die Sünde nicht ungestraft zu

lassen, auch darin gerecht, dass er der Menschheit, wie sie war und in Christo wieder werden soll, dass er der Freiheit, wozu der Mensch erschaffen ist, nichts vergiebt. So hängen alle Eigenschaften Gottes zusammen; eine Güte ohne Gerechtigkeit wäre nicht Güte.

Darum ist denn auch seit dem ersten Tage der Welt bis zur allerletzten Nacht, da Himmel und Erde werden vergehen, bis zu der Nacht, auf welche folgt der Tag, der kein Ende nehmen mag, kein so unergründlich tiefer, kein so unerreichbar hoher Process gewesen, noch für die Zukunft zu erwarten, als der Rathschluss Gottes, wonach der Mensch weder durch Gott allein nach seiner Allmacht, noch durch den Menschen, noch zweiseitig durch Gott und den Menschen, sondern allein durch den Gottmenschen in Einer Person erlöset worden ist. Und eben dieser Rathschluss ist vollstreckt durch Christi Kreuzestod zur Erlösung für Alle, die daran glauben und das Kreuz auf sich nehmen. Und weil dieses das Höchste ist, darum ist ja die Woche des Kirchenjahres, die Charwoche oder die stille Woche, auch die grosse Woche, die heilige Woche geheissen. Gleiches ist nicht vorher geschehen und wird auch nicht nachher geschehen, weder von Gottes Gerechtigkeit, noch von Gottes Gnade, die in dem Erlösungswerke unzertrennt sind.

So viel verkündet die Predigerin des Dichters von dem seligen und trostreichen Geheimnisse der Genugthuung und Versöhnung durch Den, der Gott und Mensch zugleich ist, und in Folge dieser Gemeinschaft beider Naturen in Einer Person auch die Strafe für uns auf sich nahm.

Aber so befriedigt der Zuhörer ist, denn sein nächster Zweifel ist gelöset, etwas hat er doch noch auf dem Herzen. Die Predigerin liest es in seiner innersten Brust, — denn droben sieht jedes dem andern in's Herz, — und sie will auch dieses Verlangen befriedigen, um alle seine Sehnsucht zu stillen, per empierti ben ogni disio. —

Die Frage ist: Wenn Alles, was Gott schafft, unvergänglich ist, wie ist denn die Vergänglichkeit zu erklären, da Alles von Gott kommt? Alle Elemente, Luft, Erde, Wasser, Feuer, und alle Wesen, die aus diesen Wesen und ihrer Vereinigung hervorgehen, alle Thiere, alle Pflanzen kommen hervor, und gehen dann auch wieder den Weg alles Fleisches; sind das nicht auch Geschöpfe Gottes?

Das ist die Frage, und die Antwort ist: Alle diese Dinge, die du dir jetzo in Gedanken vorhältst, gehören nicht zu den von Gott unmittelbar geschaffenen Kreaturen; sondern sie sind in Beziehung auf den Schöpfer mittelbar entstanden, sie sind nämlich aus zwei unmittelbar geschaffenen Substanzen, aus einem leidenden oder empfänglichen Stoffe und aus einer thätigen oder bildenden Kraft, aus der Materie (potenza) und aus der Bildungskraft (virtù informante) zusammengesetzt, und zwar unter dem Einflusse der leuchtenden und bewegenden Sternenkräfte, — lo raggio e il moto delle luci sante —. Darum zerfallen diese Verbindungen wieder in die Theile, von welchen sie entnommen sind: aber Materie und Bildungskraft, Stoff und Leben zerfallen nicht, weil sie unmittelbar von Gott sind: sie werden einst verklärt werden zu einem neuen Himmel und zu einer neuen Erde.

Dagegen sind von Gott unmittelbar geschaffen die Engel und ihre Himmel: darum bestehen sie, und zwar wie sie geschaffen sind, unversehrt,

Sì come sono in loro essere intero.

Gleichermassen ist auch unser menschliches Leben unmittelbar von Gott eingehaucht, und darum so in Liebe zu dem Schöpfer eingetaucht, dass es von seinem Ausgange aus Gott an zu Ihm, als zu seinem Ursprunge, bewusst oder unbewusst, auf geradem oder verkehrtem Wege zurück sich sehnet und verlanget. Beatrice sagt, wie Augustinus: Weil wir durch Gott

und zu Gott geschaffen sind, so ist unser Herz unruhig, bis es in Dir ruhet, mein Herr und mein Gott!

Und daraus kannst du, so schliesst jetzt Beatrice die Passionspredigt mit einem Osterworte, daraus kannst du auf die Auferstehung unseres Fleisches schliessen, wenn du wohl erwägest, wie damals der menschliche Leib bereitet wurde, als die ersten Aeltern alle beide gebildet wurden, — li primi parenti intrambo fensi —. Gott selbst legte an dieses letzte Werk unmittelbar Hand an, und machte selbst Adam aus einem Erdenklosse, dem er den Geist einhauchte, und Eva aus der Rippe Adam's.

An den Schluss des siebenten Paradies-Gesanges, welcher von der Auferstehung des Fleisches handelt, oder vielmehr an den Inhalt des ganzen Gesanges, welcher von dem Tode zeuget, der dem Tode die Macht genommen hat, knüpft sich von selbst die Lehre von den letzten Dingen, nämlich von dem Leben nach dem Tode und von der Auferstehung, wie sie sich in dem empfänglichen Geiste des christlichen Dichters ein- und ausgeprägt hat. Diese Lehre von den letzten Dingen ist zum Schlusse dieser Vorträge vorbehalten worden, sie gehört auch zum Schlusse jedes Menschenlebens.

Dante hat sich während seines diesseitigen Lebens fortwährend mit dem jenseitigen beschäftigt. Beatrice's Heimgang hatte ihn frühzeitig in die andere Welt hinüber gezogen und hinauf gehoben. Aber auch ihre allererste Erscheinung im neunten Jahre ihres Lebens hatte ihn zu einem neuen Leben geweckt: denn er erkannte in ihr alsbald eine Botschaft aus jener Welt für ihn, eine Mahnung daran. Davon zeugt seine Jugendschrift, das neue Leben genannt. Davon zeugt auch die spätere Schrift, das Gastmahl genannt, worin die Lehre von der Unsterblichkeit der menschlichen Seele und von dem

Leben nach dem Tode (II, 9) sowol nach den natürlichen Verstandesgründen als auch im Spiegel der göttlichen Offenbarung entwickelt und beleuchtet wird. Es ist aber auch hier, wie in allen Schriften Dante's: Lehre und Genuss ist nicht oben ab zu schöpfen, man hat eben nicht viel mehr davon, oder doch nicht viel mehr als einige scholastische Thesen, wenn man sich nicht ganz genau mit ihm einlässt, wenn man nicht auf den Grund geht und Stand hält. Darum ist überhaupt Dante's Lehre und Poesie recht eigentlich für mündliche Mittheilung, für das lebendige Wort und Gespräch geeignet, oder zunächst für das Katheder bestimmt, wodurch die Mühe des Einzelnen Vielen zu Gute kommt, während von diesen jeder wieder anderen Beschäftigungen zum allgemeinen Besten sich widmen kann.

Heute müssen wir übrigens von Dante's eschatologischen Präliminarien, so anziehend und wichtig sie auch sind, Abstand nehmen. Wir halten uns für diesmal ausschliesslich an die Göttliche Comödie, welche recht eigentlich eine Eschatologie ist, aber wir müssen uns auch hier wieder auf die Doctrin beschränken. Den Hauptinhalt finden wir im XXV. Gesange des Purgatoriums und im XIV. Paradiesesgesange. Wir kommen hiermit auf den Gegenstand des Gedichtes, in den ich mich seit langen Jahren vertieft, über den ich viele Studien gemacht habe, die noch nicht zur letzten Verarbeitung gediehen sind und auch wohl nicht werden abgeschlossen werden.

Ehe wir herzutreten, sei nur noch bemerkt, dass nach des Dichters eigener Theorie alle Lehre von den göttlichen Dingen in poetischen Bildern besteht oder in Schatten der realen Wahrheit. So nennt es auch Beatrice eine Herablassung der heiligen Schrift zu unserer Fassungsgabe, wenn sie Gott Hände und Füsse zuschreibt (IV, 43—45). Eigentlich ist auch jedes prosaische Wort eben nur ein Bild für die eigentlichste Realität, die damit bezeichnet wird, und das Bild um so matter,

je prosaischer es ist. Jedenfalls ist es für das Nachfolgende nicht zu vergessen, dass die Wahrheit in Bildern sich ausdrückt.

Im Purgatorium (xxv) sieht Dante mit seinen eigenen Augen, dass die Seelen ohne Leib Leibesgestalt, Sprache und Sinne haben, dass sie Hunger und Durst leiden und davon mager werden. Und doch sind sie ohne Leib: sie werden eben deswegen Schatten genannt, Schatten des mangelnden Leibes, nur dass die irdischen Schatten dunkel sind und drüben sind sie hell und durchsichtig. Das sieht er Alles, aber er kann sich's nicht erklären, wie ein Schatten ohne Leib bestehen, wie der Leib fehlen und doch sein Schatten bleiben, wie der Schatten Leibesdienst verrichten kann. Er bittet um Aufklärung seiner Zweifel. Und nun erhält er den gewünschten Aufschluss. Virgilius selbst erinnert ihn nur an den Mythus von Meleager und dem Feuerbrand, und an die getreue Abbildung jeder äusseren Bewegung im Spiegel, um ihn auf den verborgenen Zusammenhang zwischen Leib und Leben überhaupt, und auf die Möglichkeit der Seelenäusserung in einem Schattenleibe aufmerksam zu machen. Den eigentlichen Unterricht erhält aber der Fragende nicht von Virgilius, den er darum gebeten hatte, sondern auf dessen Verlangen von dem Schatten des römischen Dichters Statius, eines Christen. Wenigstens ist die Sage, dass Statius zu Christo bekehrt worden sei; so erzählt er auch selbst (Purg. xxii, 73). Und dass er hier über die Eschatologie Unterricht ertheilt, scheint er sich vielleicht durch seine vielen Trost- und Leichenlieder verdient zu haben, welche wir in der Liedersammlung finden, die er unter dem Namen der Wälder (Sylvae) herausgegeben hat. Besonders ist das fünfte und letzte Buch reich an Epikedien. Doch wir haben hier nicht den diesseitigen, sondern den jenseitigen Statius zu hören.

Der Mensch, so wird gelehrt, besteht aus Leib, Seele und Geist. So steht ja auch geschrieben: der Gott des Friedens heilige euch durch und durch, und euer Geist ganz

sammt der **Seele** und dem **Leibe** müsse behalten werden unsträflich bis auf die Zukunft des Herrn Jesu Christi (1 Thess. v, 23). — Nach **Leib** und **Seele**, d. h. nach dem sinnlichen Stoffe und sinnlichen Leben wird nun der Mensch natürlich gezeugt und geboren: Leib und Seele sind selbst natürliche Bestandtheile der Schöpfung. Aber nach dem **Geiste** wird jeder Mensch, wie Adam, **unmittelbar** von Gott erschaffen. Von Gott selbst wird dem natürlich entstandenen neuen Menschengebilde der Funke des Geistes eingehaucht, spirito nuovo di virtù repleto. Erst hierdurch wird das Thier, animal, das nur Leben — anima — hat, zum Menschen, der sprechen kann — fante —, zum Menschen, welcher nicht allein lebt und empfindet, wie alles Lebendige, alles Animalische, sondern auch seiner selbst bewusst wird, nicht bloss ist, sondern in sich ist und sich in sich reflectirt,

Che vive, e sente, e sè in sè rigira.

Aber damit geht auch dieser reine Funke des Geistes aus Gott in die durch die Sünde verderbte und durch sich selbst nicht wieder herzustellende menschliche Natur über, und nicht allein in die einzelne Individualität, sondern auch mittelst dieser kraft des Zusammenhangs derselben mit dem ganzen Menschengeschlechte in den gesammten gliedlichen Verband der sündigen Menschheit und in alle seine Noth, aber auch als ein Correctiv dagegen, als das Vehikel, das Gnadenwerk der Erlösung zu ergreifen.

Jetzt verstehen wir erst ganz und in seinem Zusammenhange, was es heisst, wenn der Dichter im ersten Paradiesesgesange unter Erinnerung an das Wort des Apostels von seiner Verzückung (2 Cor. xii, 2) sagt, dass Gott allein es wisse, ob er in seiner Auffahrt zum Himmel, in seiner Transhumanation nur das gewesen sei, was Gott an ihm neu erschaffen, nämlich der Geist ausser dem Leibe.

Nun verstehen wir es auch desto besser, wenn im Purga-

torium (xvi, 85—96) Marco Lombardo von dem Menschengeiste redet, wie er aus den Händen Gottes als ein Kindlein hervorgeht, und in der Sehnsucht nach der seligen Freude des Schoosses, aus welchem er kommt, unwissend wie er ist und vom Fleische bethört, auf falschen Wegen nach jeder scheinbaren Lust läuft und in sein Verderben rennt, wenn nicht die Predigt des geistlichen Amtes das Evangelium, und das Schwert des obrigkeitlichen Amtes das Gesetz wahrnimmt und handhabt, um die Menschen einerseits mit der Freundlichkeit des heiligen Gottes zu trösten, andererseits mit dem Ernste des gerechten Gottes zu schrecken.

Nun wird es uns auch erst recht klar, was es zu bedeuten hat, wenn Cacciaguida gleich in der ersten Anrede, in der ersten Begrüssung dessen Blut als sein Blut — O sanguis meus! —, aber auch zugleich den Geist in diesem Fleische und Blute als die von Gott selbst darüber ausgegossene und eingehauchte Gnadengabe — O superinfusa Gratia Dei! — anerkennt und gebührlich zu unterscheiden weiss (xv, 28).

Wir kennen jetzt den Menschen, wie er leibt und lebt, von seinem Ursprung an, von Grund aus. Aber auf das Leben folgt der Tod, als der Sünde Sold. Dieser kommt zuletzt über den ganzen Menschen nach Leib, Seele und Geist. Im Tode trennt sich der Leib vom Geiste, oder dass wir uns correct ausdrücken, es trennt sich vielmehr der Geist von seinem Leibe, das Active von dem Passiven. Und wo bleibt nun die Seele des Leibes? Verfliegt sie, wie der Leib verweset, oder bleibt sie dem Geiste? Seele und Geist, Leben und Bewusstsein, der natürliche Odem und der Hauch aus Gott sind im Menschen zur Person, zu Einer Person und dadurch unzertrennlich verbunden worden: darum kann sich der Geist, als der innerste Kern der menschlichen Person, von seiner Seele, als von seiner individuellen Lebensgestaltung niemals trennen, wenn sich auch Geist und Seele von dem Leibe trennen –

l' umano e il divino dalla carne —. Das Band zwischen dem Geiste und der Seele ist auf ewig geschlossen, denn es kommt unmittelbar von Gott, dem Ewigen. Wohl ist der Geist aus Gott auch in den Leib eingegossen von Gott selbst, darum kann auch das Band zwischen dem Leibe und dem Geiste mit der Seele nicht ganz und nicht auf immer gelöset werden; aber so unmittelbar ist das Band zwischen Geist und Leib doch nicht, wie das zwischen Geist und Seele: denn die Seele vermittelt eben Beides nach Gottes unmittelbarer Bestimmung. Darum kann jenes Band (zwischen Leib und Geist) zwar nicht geschieden, aber getrennt, dieses hingegen (zwischen Seele und Geist) auch nicht getrennt werden, oder nur auf einen Augenblick im Sterben. Darüber werden wir sogleich ein Mehreres erfahren.

Im Sterben selbst, in dem sehr wichtigen und doch oft so kurzen, bald längeren, bald kürzeren Acte des Sterbens geschieht nämlich dieses, — so lehrt Statius:

1) dass der Leib abfällt,
2) dass die Seele auf eine Weile einschläft,
3) dass der Geist desto energischer sich erhebt,
4) dass Gott mit seiner Hülfe näher herzutritt, als je zuvor.

Das Erste, wie der Leib stirbt, wenn die Augen sich schliessen und das Blut still steht, können wir sehen, so oft wir sterben sehen, bis wir selbst an die Reihe kommen. Das Zweite, Dritte, Vierte bleibt uns ferner und fremder, bis wir es sterbend auch erleben: bis dahin verbirgt es sich uns grösstentheils: aber Etliches können wir doch zuvor ahnden lernen an einzelnen Zeichen.

Das Zweite, das kurze Einschlafen der Seele, geschieht so, dass alle Sinne und Seelenvermögen, l' altre potenzie, auf einige Zeit zurücktreten und stumm werden. Für diesen Moment haben wir ja auch in unserer Liturgie für das Todtenfest

ein besonderes Gebet. Und in dem evangelischen Liede: Herr Jesu Christ, wahrer Mensch und Gott u. s. w. singen wir auch:

Wenn mir vergeht all mein Gesicht,
Und meine Ohren hören nicht,
Wenn meine Zunge nicht mehr spricht,
Und mir vor Angst mein Herz zerbricht u. s. w.

Es ist das Lied, welches die Markgräfin Elisabeth von Brandenburg, von deren Grabmahle unser hochseliger König die Inschrift für seine Ruhestätte entnommen hat, auf ihrem Sterbebette so tröstlich begleitet hat.

Das Dritte ist, dass gleichzeitig die Geistesvermögen desto heller und schärfer hervorkommen, nämlich die Erinnerung, memoria, mittelst welcher wir die Vergangenheit verklärt mit hinübernehmen, das Bewusstsein, intelligenzia, mittelst dessen wir uns und die Andern als seiend in der Gegenwart wissen, der Wille, volontade, mittelst dessen wir begehren und verlangen und hiermit nach der Zukunft streben.

Das Vierte ist endlich das nähere Verhältniss der sterbenden Seele zu der unsichtbaren Welt und ihren Kräften, zu Gott und seinen Werkzeugen. Nach Dante ist überhaupt der letzte Abschnitt des menschlichen Lebens vorzugsweise zur Sammlung, zum Umgange mit Gott bestimmt. In der letzten Canzone des Gastmahls und in dem Commentar dazu wird diese Zeit der Vorbereitung zum Sterben ausführlich beschrieben:

Im letzten Theil des Lebens kehret gern
Die Seele heim zum Bunde mit dem Herrn,
In Aussicht auf das End', das ihrer harret
Und segnet dankend die vergang'nen Zeiten.

Solche Schilderungen vergüten schon allein reichlich die Mühe, Italienisch zu lernen. Aber Dante hat auch ausserdem das Sterben selbst vor seinem eigenen Sterben in Beziehung auf das Verhältniss zu Gott kennen zu lernen gesucht; er hat mehr als eine Sterbestunde beschrieben, wo die Seele nach Gott und Gottes Gnade verlangt, und der Herr mit seiner

Hülle nicht verzieht. So wissen im Purgatorium namentlich K. Manfred (III) und Buonconte di Montefeltro (V) zu rühmen. Hier ist eine Pforte, wo die Seelen aus allen Kirchen zu Einer Kirche zusammenkommen. "Wenn ich einmal soll scheiden, So scheide nicht von mir! u. s. w. Erscheine mir zum Schilde, zum Trost in meinem Tod!" Das sind Seufzer aus den Herzen aller Christen, wie aus Einem Herzen.

So kommt wohl noch in der finstern Todesstunde ein Licht von Oben in die Seele des Sterbenden, welches weckt und erleuchtet,

Purg. V, 54,

und mit ihm ein Engel Gottes, der hilft und geleitet.

Purg. V, 104.

So rettet noch im Sterben den König Manfred, trotz aller Sünden, Busse und Verlangen nach Gnade (Purg. III, 118—123), den Jüngling Buonconte di Montefeltro eine Thräne, una lagrimetta, und ein Kreuzeszeichen, la croce al mio petto (Purg. V, 107. 126. 127).

Das sind also die vier unterschiedenen Ereignisse des Sterbens. Und nach dem Acte des Sterbens ist das Erste dieses, dass die verstummten Seelenvermögen sammt allen fünf Sinnen allmählich wieder erwachen, indem nun die befreite Seele ohne Aufenthalt vermöge der ihr einwohnenden Kraft (virtù formativa) aus dem Aether einen Leib sich bildet nach der Gestalt des als Leichnam abgefallenen Leibes. Und so kommt es, sagt Statius, dass wir sprechen, dass wir lachen, weinen, seufzen; jeder Seelenzustand, jede Neigung, jeder Affect findet in dem neuen Leibe, noch mehr als im alten, seinen Abdruck und Ausdruck. Der neue Leib ist mithin recht eigentlich die Erscheinungsweise der Seele (paruta) bis zur Sichtlichkeit (veduta); und wird eben darum Schatten (ombra) genannt, weil er was in der Seele innerlich vorgeht, äusserlich abschattet.

So empfängt die Seele aus der ihr eigenen, dem abgelegten

Leibe verwandten Bildungskraft ein neues Organ. So angethan und bekleidet dient sie dem Geiste als Leib: die Seele folgt in dieser Ueberkleidung dem Geiste, wie die Flamme dem Feuer folgt. So stehet auch geschrieben, dass denen, die in dem Herrn sterben, ihre Werke nachfolgen (Opera enim illorum sequuntur illos. Ap. 14, 13). — Und nun ziehet eine jegliche Seele an den ihr bestimmten Ort, zu empfangen, nach dem sie gehandelt bei Leibes Leben, es sei gut oder böse: es sei zum Acheron, oder zum Gestade des Friedens. Aber das ist nicht zu vergessen, dass auch für den Schächer noch in der letzten Stunde Hülfe bereitet ist, wenn er darnach greift und sich nicht selbst abschliesst.

In dem Gleichnisse von dem reichen Manne und Lazarus (Luc. xvi, 19 flg.) finden wir einen Beleg zu dieser Lehre. Lazarus wird sterbend von den Engeln in den Schoos Abraham's getragen: der reiche Mann stirbt auch, wird begraben und kommt zum — Hades. Dort kommt er wieder zur Besinnung und schlägt seine Augen auf, und sieht aus der Ferne — Lazarus in dem seligen Schoose des Glaubens.

So viel nun die geretteten, vielleicht noch im letzten Augenblicke gnadenreich geretteten Seelen betrifft, so gelangen dieselben mittelst des Sterbens, als des letzten diesseitigen Purgatoriums, und nach demselben zu ihrem Frieden: so doch, dass der Friede, in dem sie nun geborgen sind, die weitere Entwicklung und Heiligung nicht ausschliesst. Und diese fortgehende Entwicklung, welche keine Kirche bestreiten kann, fasst Statius oder vielmehr Dante nach der Vorstellung seiner Kirche als ein fortgesetztes Purgatorium zur Nachholung des diesseits Versäumten, wo aber die Seelen keine Gefahr mehr anrührt, wie wir schon gehört haben. Dieses Purgatorium ist aber auch in dieser Auffassung eben nur der Uebergang zu dem eigentlichen Zustande der Seele nach dem Tode, wie das Sterben selbst der erste Uebergang ist: das Purgatorium ist wirklich

eigentlich nur ein verlängertes Sterben, welchem das irdische Paradies folgt, durch das die Seelen zum himmlischen gelangen.

Doch zur letzten Vollendung kommt noch keine Seele, denn sie ist noch getrennt von dem Leibe, der ihr diesseits zum Geleite gedient hatte, und nicht minder getrennt von einem Theile der Menschen, die auch zu dem für die Seligkeit berufenen Gesammtleibe hinzugethan werden sollen. Dennoch sind die Seelen auch vor der Vollendung selig, sie haben volle Genüge, denn sie sehen den Herrn von Angesicht zu Angesicht: das ersetzt allen Mangel.

So viel erfährt der Pilger im Purgatorium, theils in der Weise der Lehre durch Statius, theils durch Alles, was er sieht und hört; er lernt von Stufe zu Stufe zu. Im himmlischen Paradiese lernt er demnächst den eigentlichen Zwischenzustand kennen, welcher bis zur Auferstehung dauern wird: aber hier fasst ihn mitten in den Regionen der Seligkeit, mitten im Sonnengestirn wieder ein Zweifel, dem gerade entgegengesetzt, der ihm im Purgatorium von Statius gelöset worden war. Konnte er sich damals die Seele nicht ohne ihr leibliches Organ denken und die leiblichen Empfindungen der Seele nicht erklären, bis er erfuhr, dass das vermisste Leibesorgan mit dem äusseren Leibe selbst der Seele nicht ganz, nicht nach dem Keime verloren gegangen sei, so kann er sich nun umgekehrt Angesichts der lauteren, hellen, ätherisch durchsichtigen Seelen nicht vorstellen, wie der zarte lichthelle Seelenglanz, den er Anfangs für täuschenden Schein gehalten hatte, mit dem alten Erdenleibe wieder bekleidet werden könne, ohne Verdunkelung, ohne Verlust der Durchsichtigkeit. Und das ist recht ein Zweifel, den die Aufklärung unserer Zeit pflegt, ein Zweifel, der im Materialismus wurzelt und im Spiritualismus gipfelt. Dem Materialismus und dem Spiritualismus ist die Materie dasselbe, nur dass dieser sie unverändert bei Seite liegen lässt und darüber sich in's Leere verflüchtigt.

Diesen spiritualistischen Zweifel, ob nicht der auferstandene

Leib die Seele verfinstern werde, lieset Beatrice in ihrem Pflegbefohlenen, ehe er ihn ausspricht, ja, ehe er ihn ausdenkt und zum vollen Bewusstsein bringt, — nè con la voce nè pensando ancora —. Sie bittet, dass eine Seele, ein Lichtstern in den Lichtkränzen, in deren Mitte sie sich mit Dante befindet, das Räthsel löse, und dem Zweifel in seiner Seele zuvorkomme, ehe sich dieser ausbilde. Und da nimmt König Salomo das Wort zur Fortsetzung der Predigt, mit welcher er auf Erden 1000 Jahre vor Christo, also vor 2300 Jahren geschlossen hatte. Oder der König und Prophet Salomo war vielmehr ein halbes Jahrtausend nach seinem Tode unter demselben Namen noch einmal auf Erden erschienen als Prediger. Auf Erden hatte der Prediger Salomo seine tiefergreifende und in ihrem Fortgange immer tiefer einschneidende Predigt von der Eitelkeit der Welt, und — von den letzten Jahren, Tagen und Stunden des Menschenlebens, die uns nicht gefallen, mit den gewaltigen Worten (XII, 7) geschlossen: "Der Staub muss wieder zur Erde kommen, wie er gewesen ist, und der Geist wieder zu Gott, der ihn gegeben hat." — Pulvis in terram suam, unde erat, et spiritus ad Deum, qui dedit eum. — Es ist dasselbe, was der Herr nach dem Sündenfalle, nach dem ersten, über Adam ausspricht: "Du bist Erde und sollst wieder zur Erde werden" (1 Mos. III, 19). — Daran knüpft jetzt Salomo an, denn es ist die Frage: Was wird nun weiter mit dem Staube? — XIV. — Es ist derselbe Salomo, der erst im Leben als König und Prophet gezeuget und gesungen hatte: unter dessen Namen sechs Jahrhunderte später der Prediger aufgetreten war, an den er sich hier anschliesst, unter dessen Namen wiederum etliche Jahrhunderte später das Buch der Weisheit ausgegangen war, welches von den Seelen der Gerechten und von ihrem Frieden verkündet: dieser antwortet nun auf die Frage: was aus dem von dem Geiste verlassenen und wieder zur Erde gewordenen Staube des menschlichen Leichnams werde. —

Das Wort des Räthsels ist — Verklärung, Verklärung des dunkeln Erdenleibes, der einerseits von der Seele nicht getrennt bleiben kann, denn er gehört zu ihr und ist von Gott selbst mit ihr durch den Geist besiegelt, der aber auch andererseits nicht dunkel bleiben darf in seiner Wiedervereinigung mit der Seele und mit dem Geiste. Aber damit ist freilich die Frage noch nicht beantwortet: denn es fragt sich weiter, wie das zugehe.

Darauf antwortet nun Salomo's Predigt im paradiesischen Sonnenhimmel (XIV). Die Seele, das ist das Thema der Predigt, die Seele ist das vermittelnde Princip zwischen dem Menschenleibe und Menschengeiste, das Licht der Seele ist das verklärende Princip. Das Licht kommt aus der Liebe und wächst mit der Liebe: die Liebe kommt aus dem Gesichte, aus dem Anschauen des Urlichts und der Liebe, und wächst, je tiefer die Seele in Gott zu schauen gewürdigt wird: und diese Sehkraft kommt wieder aus der Gnade Gottes, mit welcher sie gleichmässig wächst, aus der Gnade, die Er selbst darreicht über alles unser Vermögen, sovra suo valore: die Gnade wächst mit dem Wohlgefallen Gottes an seinem Geschöpfe, und dieses selige Wohlgefallen Gottes erreicht seinen Gipfel an der vollkommenen Wiederherstellung der menschlichen Creatur nach allen ihren Bestandtheilen, wodurch erst Sünde und Tod vollkommen überwunden wird. Und diese Redintegration des einzelnen Menschen und der gesammten Menschheit nach dem Willen Gottes und zu seinem Wohlgefallen ist in der künftigen Auferstehung des Fleisches gegeben. — Dann werden die Seelen selbst wieder zu ihren verweseten Leibern gehen,

Inf. x, 11.

und mit dem Leibe sich bekleiden,

Purg. xxx, 15.

nach dem geheimen Rapport, der zwischen dem Leibe und der Seele geblieben ist, wie zwischen jenem Stücke Brennholz und Meleager.

Purg. xxv, 22—24.

Dann wird die Seele mit dem Lichte, welches ihr geworden ist, in die Substanz des Erdenleibes hineinstrahlen, und dadurch wird der dunkle Erdenleib selbst von Liebe so entzündet werden, dass er durch und durch leuchtet, derselbe verwesete und zerstäubte Erdenleib, den jetzt tagtäglich Erde überdecket,

Che tutto dì la terra ricoperchia,

der Leib, der hier Schatten machte und dort hell macht,

Purg. III, 26. 27.

der jetzt als Staub zum Staube, als Erde zur Erde geworden ist.

Par. xxv, 122—124.

War er im Tode wie eine abgebrannte Kohle erloschen liegen geblieben und verscharrt worden, so wird er dann eben wie eine Kohle, wenn sie wieder in die Flamme kommt, in der Licht- und Liebesflamme der Seele wieder glühend werden und alle Lichtflammen der Seele überstrahlen. Und so ist es eben der Leib, welcher, einmal wieder entzündet, als die brennende Kohle, der Seele, als der leuchtenden Flamme folgen wird, wie wir die Seele mit ihrem provisorischen weissen Kleide, mit ihrem einfachen weissen Kleide, gleich nach dem Tode dem Geiste folgen sehen.

Purg. xxv, 97—99.

So geschieht es, dass die Gnade Gottes, als das Urprincip aller Verklärung und Verherrlichung, in dem Menschengebilde noch viel herrlicher sich spiegeln wird als zu der Zeit, da der Leib noch Staub und die Seele von dem ihm angeborenen Kleide getrennt war.

Aber wann wird die Auferstehung geschehen? Das bleibt ein Geheimniss: aber es wird gewisslich die Zeit kommen, so wird es anderwärts (Par. xxv, 124—126) ausgedrückt, dass die Zahl der Menschen nach Gottes unergründlichem Rathschlusse erfüllt sein wird,

— che 'l numero nostro
Con l' eterno proposito s' agguagli.

So viel erkennen wir auch hier: Licht und Liebe sind die Factoren der Weltschöpfung, der Weltordnung, der Auferstehung und Weltvollendung. Allerdings wird Fleisch und Blut im verderbten natürlichen Zustande das Reich Gottes nicht ererben, auch wird das Verwesliche nicht das Unverwesliche erben; aber dieses Verwesliche wird anziehen die Unsterblichkeit; also dass Fleisch und Blut verkläret werden (1 Cor. xv, 50. 53). — Was Salomo lehrt, es ist dasselbe, was wir mit unserer Kurfürstin Louise singen: "Dann wird eben diese Haut mich umgeben, wie ich gläube, Gott wird werden angeschaut dann von mir in diesem Leibe u. s. w.: nur die Schwachheit um und an, wird von mir sein abgethan." So lehret die allgemeine christliche Kirche: auch der römische Katechismus stimmt ein, indem er von dem erneuerten und verklärten Leibe der Auferstehung Schwachheit und Gebrechen mit allen Deformitäten, welche dem Wesen des Erdenleibes nicht angehören, gründlich abgethan weiss. Dann werden alle Organe des Leibes, so schliesst Salomo, so stark und kräftig sein, dass sie die ganze Fülle der neuen Lichtherrlichkeit nicht übernimmt, sondern ergötzt.

Das ist der Lehrinhalt der Auferstehungspredigt Salomo's: aber es ist auch merkwürdig, was der Predigt vorausging und nachfolgte. Es war unmittelbar nach der Ankündigung der Predigt, da alle Seelen des Sonnengestirns in froher Aussicht darauf mit erhöhetem Jubel dem Dreieinigen dreimal ein Loblied sangen. In höchster Entzückung ruft hier der Erdenpilger aus:

Qual si lamenta, perchè qui si muoja
Per viver collassù, non vide quive
Lo refrigerio dell' eterna ploja!

Das geschah vor Salomo's freudigem Zeugnisse, und unmittelbar nach dem letzten Worte der Osterpredigt, da erheben sich hurtig und bereit alle selige Seelen in beiden Kränzen und singen einhellig und einstimmig Amen, ihre Freude auszudrücken

und ihre Hoffnungen, nicht allein auf die Wiederbekleidung mit ihren Leibern, die hienieden wohl oft zur Last waren und dort zur Verherrlichung dienen werden, sondern auch auf das Wiedersehen mit Vater und Mutter, Geschwistern und Kindern, und mit so vielen Lieben aus der Zeit des irdischen Lebens, da dann alle Thränen der Erdennoth zu Freudenperlen werden.

So im höchsten Jubel der Osterhoffnungen fährt der solcher Vorschau gewürdigte Fremdling mit Beatrice in Einem Augenblicke hinauf zum Marsgestirn, wo er aus einem übervollen Herzen seinem Gotte seine Gebetesopfer — sacrificio —, seine Brandopfer — olocausto —, seine Freudenopfer — litare — darbringt; und noch sind die Opfer des Herzens nicht vollbracht, da erglänzt es durch alle flammende Seelenlichter so überselig herrlich, dass er ausruft:

O Elios, che sì gli addobbi!
O Herr Gott, Sonne der Gerechtigkeit, wie schmückst du sie!

Und nun, wie die Milchstrasse in vielen tausend grösseren und kleineren Sternen zwischen den Weltpolen sich hinzieht (Conv. II, 15), so bildeten jetzt in dem Gestirn des Mars alle jene hellen Strahlenlichter, lauter Seelen, das hochwürdige Zeichen des Kreuzes — il venerabil segno —. Das Marsgestirn selbst diente als Kreis, das Kreuz bildete die Quadranten des Kreises. Aber — nun versagt dem Dichter das Gedächtniss, und, wo dieses ausreicht, die Sprache den Dienst, um irgendwie einen angemessenen Ausdruck zu finden.

Denn an dem Kreuze glänzt so leuchtend Christus,
Dass ich des nicht kann finden würdig Gleichniss:
Doch wer sein Kreuz nimmt, und dir nachfolgt, Christus,
Wird des mich noch entschuld'gen, was ich nicht kann,
Sieht er in jenem Glanz einst flammen Christus.

Der Dichter kann für sein Gesicht kein würdig Gleichniss finden, — non so trovare esemplo degno, wie er auf den Namen Christi keinen würdigen Reim hat. Es eignet sich recht eigentlich zur Epistel des Palmensonntags und dieser Woche

(Phil. II, 5—11), dass auf den Namen, der über alle Namen ist, kein anderes Wort zum Reime folgen darf. Dante hat bei allem Reichthume seiner schönen Sprache für Christus nie einen anderen Reim als Christus — XII. XIX. XXXII. —

Wunderlich, dass Tasso's befreites Jerusalem ohne eine Ahndung jener irrationalen Unvergleichlichkeit gleich in der ersten Stanze mit zwei gewöhnlichen Reimen auf Christus zu reimen wagt! Und doch hat auch dieser Gegensatz sein gutes, wohlgegründetes Recht zu unserm Trost, denn Er ward gleich wie ein anderer Mensch und an Geberden als ein Mensch erfunden — ἐν ὁμοιώματι ἀνθρώπων —, wie eben die selbe Palmsonntags-Epistel lehrt.

Das ist die Kreuzeserhöhung, welche der in den Himmel verzückte Seher am zweiten Ostertage im Marsgestirn zum Voraus gefeiert hat, und die wir mit ihm feiern können. Jetzt bewegen sich durch das Kreuz sacht und schnell — veloci e tardi —, auf und ab — tra la cima e il basso —, durch die Kreuzesbalken rechts und links — di corno in corno —, in längeren und kürzeren Lichtstreifen — lunghe e corte —, gerade und in Biegungen — dirette e torte —, sich begegnend und aneinander vorüberwallend — nel congungersi insieme e nel trapasso —, aufflammend und still leuchtend — rinnovando vista — die einwohnenden Seelen nach allen Richtungen. Zu einem schwachen Gleichnisse dient das Phänomen der Sonnenstäubchen, welches ein einzelner heller Lichtstrahl in einem vor der Sonne verwahrten Zimmer verursacht, und in italischer Luft glänzender als anderwärts leuchtet. Und nun ertönt eine vielstimmige sangesreiche Melodie — di molte corde —, deren süsser Klang — dolce tintinno — den Hörer hinreisst, ohne dass er den Inhalt im Einzelnen zu verstehen mag. Nur ein Osterwort kommt ihm näher zum Verständniss. Es klingt wie:

Risurgi e vinci!

Aber was bedeutet es? Heisst es:

Herr, du erstehst und überwindest!

oder heisst es:

Erstehe, Herr, und überwinde!

oder mahnt es:

Wach' auf, o Mensch, und überwinde!

Das Wort erinnert an das Eine, wie an das Andere zumal, an viele Bibelsprüche, an viele Osterlieder aus allen Kirchen und Kirchlein Christi, auch an die Wächterlieder.. Das Lamm, das der Welt Sünde trug, es hat überwunden, als der Löwe, der da ist vom Stamme Juda. — Erstehe Herr, hilf uns, rett' uns — Exsurge, Domine, adjuva nos, et redime nos (Psalm xxxv, 23. = xxxxiv, 24) —. Wache auf, und werde Licht; denn dein Licht kommt und die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir — Surge! illuminare! (Jes. lx, 1) —. Wer überwindet, der soll mit weissen Kleidern angethan werden. Und des Menschen Sohn mit den sieben Sternen und mit den sieben goldnen Leuchtern hat an die sieben Gemeinden einen siebenfachen Lohn für den, der überwindet (Offenb. ii, 3) —. Gott aber sei Dank, der uns den Sieg gegeben hat durch unsern Herrn Jesum Christum (1 Cor. xv, 57) —. Und ob Er wohl gekreuziget ist in der Schwachheit, so lebet Er doch in der Kraft Gottes. Und ob wir auch schwach sind in Ihm, so leben wir doch mit Ihm in der Kraft Gottes (2 Cor. xiii, 4). — An Alles dieses erinnert das Osterwort: Risurgi e vinci! Er vernimmt es Angesichts des Kreuzes in der Sphäre der Streiter Christi, welche durch ihn weit überwinden. So sehr wie hier hatte sich der Seher mit so süssen Seilen der Liebe noch niemals umwunden gefühlt, indem er von einer Klarheit zur andern, von der Sonne zum Marsgestirn erhoben sich fühlt. Hier ist auch Beatrice einen Augenblick aus seinen Augen verschwunden, bis er erkennt, wie auch sie von Sphäre zu Sphäre immer herrlicher und heller erglänzet. So schliesst der Gesang xiv:

Che 'l piacer santo non è qui dischiuso,
Perchè si fa montando più sincero.

Aber nun hebt auch der Sieg der Auferstehung immer höher, wie die Osterpredigt im Sonnengestirn zur Osterfeier im Marsgestirn erhoben hatte, durch Jupiter, Saturnus und Zwillingsgestirn bis zum Consistorium der Engel, und aus diesem zum Empyreum, und da ist das Höchste und Letzte der Text unserer Palmsonntags-Epistel (Phil. II, 6, 7) in seiner vollen Wirklichkeit, unser Menschenbild in göttlicher Gestalt, *ὁμοίωμα ἀνθρώπων ἐν μορφῇ θεοῦ*.

So sind wir wieder am Ende. — Der Anfang der Paradiesesgesänge war der Aufgang des Ostersonnenlichts — *surge* la lucerna del mondo —: der Schluss ist Liebe und Licht, die Liebe Gottes und das Sonnen- und Sternenlicht aus Gott:

L' *amor* che muove 'l sole e l' altre *stelle*.

Die Thierwelt in Dante's Göttlicher Komödie.

Ein Vortrag

gehalten in der zweiten Generalversammlung der deutschen Dante-Gesellschaft

den 3. October 1867.

Von

Karl Witte.

Ein mir nahe befreundeter Künstler, dessen Sammlungen ich vor wenig Tagen in München betrachtete, zeigte mir eine Reihe von Compositionen zur Göttlichen Komödie, in denen je einer Scene des Gedichtes auf demselben Blatte das Gleichniss beigefügt ist, durch welches Dante jene Scene zu erläutern dachte. Hierdurch veranlasst wandte sich das Gespräch der ausserordentlich feinen Naturbeobachtung zu, die der Dichter gerade vorzugsweise in diesen Gleichnissen bethätigt. — Die Schönheit und Treue der landschaftlichen Schilderungen in der *Div. Comm.* hebt schon Humboldt im Kosmos hervor. Nicht mindere Anerkennung verdienen aber die manchen, dem Leben der Thiere oft mit wunderbarem Geschick abgelauschten Züge, durch welche Dante, was er schildern will, so oft auf das Treffendste veranschaulicht.

Ich hoffe, dass eine Zusammenstellung solcher Züge, die auf absolute Vollständigkeit keinen Anspruch macht, nicht ohne Interesse für Sie sein wird.

Beginnen wir mit dem Thiere, das auch in der heiligen

Schrift uns als Gleichniss und Symbol vorzugsweise häufig begegnet: den Christen, die den Verlockungen der Sinne und Leidenschaften nachgeben, ruft das Paradies [1]) zu:

> Gleicht nicht dem Lamme, das die Milch der Mutter
> Verlässt und voller Einfalt übermüthig
> Nach eigner Lust muthwillig sich umhertreibt.

Im Fegefeuer [2]) heisst es von einer Geisterschaar, die insgesammt stehn bleiben, weil die vordersten ihre Schritte anhalten:

> So wie die Schäflein aus der Hürde kommen
> Zu zweien oder drei'n, indess die andern
> Furchtsam so Aug' als Schnauze niedersenken,
> Und was das erste thut, das thun die andern;
> Einfach und still, und das warum nicht wissend,
> Stehn sie, ihm angedrängt, sobald es stehn bleibt.

Dieselbe Beobachtung, nur in umgekehrter Richtung, treffen wir in einer prosaischen Schrift Dante's, dem Liebesgastmahl [3]), an:

> "Stürzte ein Schaf sich von einer mehr als tausend Fuss hohen Uferklippe hinab, so würden alle übrigen ihm nachfolgen, und wenn ein Schaf beim Ueberschreiten eines Weges emporspringt, so springen alle andern, wie wenig sie auch einen Anlass zum Springen wahrnehmen. Ich selber sah deren einst gar viele in einen Brunnen springen, weil eines, vielleicht in dem Wahne, es handle sich um ein Mäuerlein, hinabgesprungen war, obwohl der Hirte sich weinend und rufend mit ausgebreiteten Armen ihnen entgegenstellte."

Ein anmuthiges Bild von den Ziegen und ihrem Hirten finden wir ebenfalls im Fegefeuer [4]):

---

1) v, 82.
2) III, 79.
3) I, 11.
4) XXVII, 76.

Wie wenn zur Zeit der ärgsten Sonnengluten
Die Ziegen, die, bevor sie sich gesättigt,
Keck und behende um die Gipfel klommen,
Schweigsam und zahm im Schatten wiederkäuen,
Indess der Hirt, auf seinen Stab gelehnt,
Sie hütet, ihnen Sicherheit verheissend.

Auch der Stiere gedenkt der Dichter wiederholt: wie sie im Joch in gleicher Haltung nebeneinander hergehn[5]); ferner

... wie der Stier[6]), der sich im Augenblicke,
Wo er den Todesstreich empfangen, losreisst,
Des Gehns unfähig, hin und wieder taumelnd.

Von einem Schatten aber, den es anscheinend verdriesst, dass Dante die Augen auf ihn heftet, heisst es[7]):

Das Maul verzog er drauf, und gleich dem Ochsen,
Der seine Nase leckt, wies er die Zunge.

Besonders aufmerksam scheint der Dichter den treuesten Gefährten des Menschen, den Hund, beobachtet zu haben. Einmal sagt er[8]):

Nicht anders thun zur Sommerzeit die Hunde
Mit Schnauz' und Pfote, wenn gequält durch Bisse
Von Fliegen, Wespen oder Flöh'n sie werden.

Dann wird ein höllisches Ungethüm dem Hunde verglichen[9]),

...... Der im Heisshunger belfernd,
Wenn er den Frass gepackt hat, sich beruhigt,
Und ihn nur zu verschlingen strebt und trachtet.

Ebenfalls in der Hölle[10]) schildert uns Dante einen Wald, wimmelnd

Von Rüden schwarz und gierig, die dem Windhund,
Der sich vom Stricke losriss, zu vergleichen.

---

5) Fegefeuer XII, 1.
6) Hölle XII, 22.
7) Hölle XVII, 74.
8) Das. 49.
9) Hölle VI, 28.
10) XIII, 124.

Weiterhin[11]) wird die Schnelle eines Teufels dadurch bezeichnet, dass er sich den Fels zurückgewandt

...... eilender, als je
Ein losgelassner Hund den Dieb verfolgte.

Noch treffender vielleicht heisst es wenige Verse[12]) später, die Dämonen seien Virgil entgegengetreten

Mit jener Wuth, mit jenem Ungestüme,
Womit sich Hunde auf den Armen stürzen,
Der anhält und um eine Gabe bittet.

Von eben diesen Dämonen fürchtet der Dichter in einem der nächsten Gesänge[13]), sie würden ihn und Virgil

.... ärger als der Hund den Hasen,
Den er beinah erreicht, ... verfolgen.

Noch mehrfach wird des Hundes als Jagdthieres[14]) gedacht. Im Walde der Selbstmörder wird Dante durch ein seltsam Rauschen überrascht:

Wie der es wohl vernimmt, auf dessen Standort
Der Keiler mit der Jagd im Sturm herankommt
Und Wild und Hund' und morsche Zweige toben.

In der berühmten Episode des Hungerthurmes[15]) aber sieht Graf Ugolino im prophetischen Traume seinen Feind, den Erzbischof Ruggieri degli Ubaldini, zur Jagd auf Wolf und Wölflein ausreiten:

Es ritten vor ihm her mit einer Meute
Von magren Hündinnen, die gierig spürten
Sismondi, wie Gualandi und Lanfranchi.
Ermüden sah ich schon nach kurzem Laufe
den Vater wie die Jungen; ihre Weichen
Sah ich der Rüden scharfen Zahn zerreissen.

---

[11]) xxi, 44.
[12]) xxi, 67.
[13]) xxiii, 17.
[14]) Hölle xiii, 112.
[15]) Hölle xxxiii, 31.

Endlich ist es das Bild eines Hundes, einer Bracke, unter dem der Dichter Italien seinen künftigen Befreier und Reformator verheisst [16]).

Allbekannt sind die drei wilden Thiere, die gleich im Eingange des Gedichtes [17]) Dante feindlich entgegentreten,

Das Pantherthier, leichtfüssig und behende,
Das überdeckt war mit geflecktem Haare,

dann der Löwe, der

Erhabnen Hauptes und mit grimmem Hunger
Kam ..... dräuend auf ihn zugeschritten,
So dass die Luft vor ihm zu fürchten schien,

und endlich die

..... Wölfin, die von jeder Gier
Besessen schien in ihrer Magerkeit
Und über Viele schon Verderben brachte.

Mit Stillschweigen lassen Sie mich aber den Biber übergehen, den Dante in so wenig schmeichelhafter Weise mit uns Deutschen in Beziehung bringt [18]).

Die ältere italienische Poesie überhaupt, nicht Dante allein, zeigt mit der des deutschen Mittelalters manch unverkennbare Verwandtschaft. Dem entspricht es, dass gleich den Minnesängern auch unser Dichter mit Wohlgefallen dem Gesang der Vögel lauscht. Durch den immergrünen Gotteswald des irdischen Paradieses streift ein leiser Morgenwind [19]):

Es neigten sich, davon gelind erzitternd,
Die Blätter allesammt nach jener Seite,
Nach der des Berges erster Schatten fällt;
Doch sie entfernten von der graden Richtung
Sich so nicht, dass in Uebung ihrer Kunst
Gestört die Vöglein auf den Wipfeln wären.
Nein, freudig grüssten sie die Morgenstunde
Mit Lobgesang, verborgen in dem Laube,
Das summend ihrem Lied' als Grundbass diente.

---

16) Hölle I, 101.
17) Hölle I, 32, 44, 49.
18) Hölle XVII, 22.
19) Fegefeuer XXVIII, 13.

Aufmerksam verfolgt Dante den Flug und die Wanderungen der Vögel, denen er mehrfach Bilder entlehnt[20]). Einmal erscheint ihm das Hin- und Herschweben seliger Geister,

> Wie wenn, natürlicher Gewohnheit folgend,
> Die Kräh'n bei Tagesanbruch sich gemeinsam,
> Die kalten Federn zu erwärmen, regen;
> Dann diese gehn, nicht wieder umzukehren,
> Zurück zum Ausgangspunkte andre fliegen,
> Noch andre weilend sich im Kreise drehn.

Ein anderes Mal[21]) vergleicht er sich läuternde Schatten, die ihn in ungleicher Eile verlassen, den Wandervögeln:

> Gleichwie die Vögel, die am Nil durchwintern,
> Zu einer Schaar bald in der Luft sich sammeln,
> Bald eiliger in einer Reihe fliegen.

Dies reihenweise Fliegen der Zugvögel dient dem Dichter noch mehrfach zum Gleichniss. So an zwei nahe benachbarten Stellen der Hölle[22]):

> .... wie zur kalten Zeit ihr Flügelpaar
> Die Staare hinführt in gedrängter Zeile,
> So führt der Windshauch hier die argen Geister,

und ferner[23]):

> Gleichwie die Kraniche wehklagend ziehn
> Und lange Streifen in der Luft beschreiben.

Im Fegefeuer[24]) fingirt er eine gleichzeitige Doppelwanderung nach Süden und nach Norden:

> Wie Kraniche, die theils zur Wüste, theils
> Zu den Riphäer Bergen flögen; jene
> Weil Frost sie, diese weil sie Sonne scheuten.

Die Sorge der Vögel für ihre Jungen dient zu mehr als einem anmuthigen Bilde[25]):

---

[20]) Paradies XXI, 34.
[21]) Fegefeuer XXIV, 64.
[22]) V, 40.
[23]) Das. 46.
[24]) XXVI, 43.
[25]) Paradies XXIII, 1.

So wie der Vogel, der im lieben Laube
Die Nacht hindurch, die uns verbirgt die Dinge,
Im Nest geruht hat bei den süssen Kleinen,
Dass er erkenne die ersehnten Häupter
Und Futter suche, sie damit zu nähren,
Wobei die schwerste Mühe ihm genehm ist,
Auf einem freien Ast der Zeit voraneilt
Und heiss verlangend auf die Sonne wartet,
Aufmerksam schauend, ob es noch nicht dämmre.

Dann aber nach gespendeter Nahrung heisst es von der wechselsweisen Befriedigung [26]):

So wie der Storch, nachdem er seine Jungen
Gefüttert, über seinem Neste kreist
Und die Gesättigten zu ihm emporschaun.

Die zum Nest, in welchem sie die Jungen verlassen, zurückeilenden Tauben schildert die bekannte Stelle [27]):

Wie Tauben, die, gerufen vom Verlangen
Zum süssen Nest, mit ausgespannten Schwingen
Die Luft durchschneiden in der Kraft des Willens.

Anderwärts sagt der Dichter [28]):

Wie wenn die Taube neben die Gefährtin
Sich setzt, und Eines dann dem Andern kreisend
Und durch Gemurmel seine Neigung kund thut.

Und an einer dritten Stelle [29]):

Wie Tauben, die versammelt sind zum Futter,
Schweigsam und ohne den gewohnten Hochmuth
Die Haferkörner picken oder Trespen,
Sobald was ihnen Furcht bringt sie gewahren,
Weil sie nun Wichtig'res zu sorgen finden,
Ablassen alsobald von ihrer Atzung.

Dem Vogelfange scheint Dante nicht eben hold gewesen zu sein. Aehnlich wie ein bekannter deutscher Reimspruch gedenkt er Dessen [30]):

---

[26]) Paradies XIX, 91.
[27]) Hölle V, 82.
[28]) Paradies XXV, 19.
[29]) Fegefeuer II, 121.
[30]) Fegefeuer XXIII, 3.

Der seine Zeit verliert mit Vogelstellen,

und getröstet sich im Anschluss an ein Bibelwort [31]):

Ein junges Vöglein lässt sich mehrmals täuschen;
Doch vor des ausgewachsnen Augen stellet
Umsonst man Netze aus und zielt mit Pfeilen.

Doch gedenkt er an einem andern Orte [32]) der Vögel, die, wenn sie den Lockruf hören, sich bethört auf die Leimruthe oder in das Schlagnetz stürzen.

Mehrfache Bilder entlehnt der Dichter der edlen Falkenjagd, deren er nach der ritterlichen Weise seiner Zeit und nach dem Vorgange des von ihm so hochgepriesenen Kaisers Friedrich II. offenbar selber kundig war. Wohl nur auf die Naturjagd, die der Falke auf eigne Rechnung unternimmt, beziehn sich die Worte [33]):

Nicht anders wie, wenn niederstösst der Falke,
Die Ente plötzlich untertaucht, und jener
Erbosst und müde wiederum emporfliegt.

Dagegen redet eine Stelle des Fegefeuers [34]) von dem grausamen Mittel, durch das der Falkenier den erwachsen eingefangenen Vogel, ehe er ihn abzurichten anfing, zähmte:

Und Aller Augenlid durchbohrt ein Draht
Und schliesst es also, wie dem wilden Sperber
Zu thun man pflegt, damit er ruhig bleibe.

Bekanntlich bleibt der Kopf des Falken auf des Jägers Faust so lange von einer Kappe bedeckt, bis die Jagd beginnen soll. Von diesem Moment heisst es im Paradiese [35]):

So wie der Falke, nimmt man ihm die Kappe,
Den Kopf bewegt und mit den Flügeln schlägt,
Indem er Jagdlust zeigt und sich herausputzt.

---

31) Fegefeuer XXXI, 61.
32) Hölle III, 117.
33) Hölle XXII, 130.
34) XIII, 70.
35) XIX, 34.

Noch sitzt er ruhig; wenn sich aber Wild zeigt, so ruft der Jäger ihn an [36]):

So wie der Falk, der auf die Füsse schaute,
Sich auf den Ruf des Falkners streckt und wendet,
Weil dorthin die Begier nach Frass ihn zieht.

Zu Zeiten steigt aber der Falke vergeblich auf und senkt sich nieder, obwol der Jäger ihn nicht durch Auswerfen des Federspiels zurückgerufen [37]):

Dem Falken gleich, der lang' in Lüften schwebte
Und, weil nicht Federspiel er sieht, noch Vogel,
Den Falkner sagen macht, O weh, Du senkst Dich!
Der müde niedersteigt in hundert Kreisen,
Von wo er rasch sich aufschwang, und verdriesslich
Von seinem Herrn fernab sich setzt und tückisch.

Auch die niedern Thierreiche haben sich aber der Beobachtung des Dichters nicht entzogen:

Wie die Delphine mit des Rückens Bogen
Den Schiffern oft ein Warnungszeichen geben,
Dass vor des Sturm's Beginn ihr Schiff sie bergen,

heisst es in der Hölle [38]). Die im Teiche gehegten Fische aber finden wir im Paradiese [39]):

Wie man die Fische wohl im klaren Weiher
Zuschiessen sieht auf was von aussen kommt,
Wenn sie zum Futter es für tauglich halten.

Der heimtückisch lauernden, im Gras verborgenen Schlange gedenkt die Hölle [40]). Das Fegefeuer [41]) aber auch der gleissnerisch verlockenden:

... eine Schlange, der wohl zu vergleichen,
Die Eva einst die bittre Speise bot.

---

36) Fegefeuer XIX, 64.
37) Hölle XVII, 127.
38) XXII, 19.
39) V, 100.
40) VII, 82.
41) VIII, 98.

Der böse Streifen, zwischen Gras und Blumen
Kam er und wandte leckend oft zum Rücken
Das Haupt, wie Thiere thun, wenn sie sich putzen.

Mit der Wasserschlange finden wir die vor ihr fliehenden Frösche zusammengestellt [42]):

Wie vor der Wasserschlange, ihrer Feindin,
Die Frösche alle durch die Flut entschlüpfen,
Bis auf den Boden jeder sich geduckt hat.

In schöner Sommerszeit sitzen die letzteren vergnüglich am Ufer [43]):

... wie zur Zeit, wenn oft vom Aehrenlesen
Die Bäurin träumt, der Frosch bei seinem Quaken
Die Schnauze nur hervorstreckt aus dem Wasser,

Und sehr ähnlich an einer anderen Stelle [44]):

... wie am Rand von eines Grabens Wasser
Die Schnauze nur heraus die Frösche stecken
Und unsichtbar so Leib als Füsse bleiben.

Nähert sich dann irgend Bedenkliches, so tauchen sie [45]); doch geschieht es,

Dass ein Frosch wohl verweilt, wenn andre tauchen.

Auch der zierlichen Lacerten [46]) gedenkt der Dichter [47]):

Wie um die Zeit der ärgsten Hundstagsglut
Eidechsen, die von Zaun zu Zaune schlüpfen,
Den Weg durchkreuzen, gleich dem Blitz behende.

Nicht minder der Schnecken [48]), die die Hörner einziehn, und des Wurms [49]), der sich in seine Seide einhüllt. Das Spiel leuchtender Insecten [50]) in milder Sommernacht schildert folgende Stelle:

---

42) Hölle IX, 76.
43) Hölle XXXII, 32.
44) Hölle XXII, 25.
45) Das. 33.
46) Goethe, Epigramme aus Venedig. 68.
47) Hölle XXV, 79.
48) Das. 122.
49) Paradies VIII, 54.
50) Hölle XXVI, 25.

So wie Glühwürmer unten in dem Thale,
Wo er vielleicht Wein erntet oder ackert,
Der Landmann der am Bergesabhang ruht
Erblickt, wenn der Planet, der Licht der Welt leiht,
Sein Antlitz uns am wenigsten verbirgt,
Sobald die Fliege weichen muss der Mücke.

Für das Begegnen und wechselvolle Begrüssen der sich im siebenten Kreise des Fegefeuer läuternden Seelen dienen Ameisen zum Bilde:

So sieht in ihrer braunen Schaar man eine
Ameise, Maul an Maul, die andre grüssen,
Wohl um wohin es geht und wie zu hören.

Die Engel aber, die sich bald auf die Blätter der weissen Himmelsrose niederlassen, die den seligen Geistern zum Sitze dienen, bald zu Gott emporschweben, vergleicht Dante [51]):

.... Bienen, die sich bald
In Blumen tauchen und bald dahin kehren,
Wo ihre Arbeit sich in Honig wandelt.

---

[51]) Paradies xxxv, 7.

Michel Angelo und Dante.

Von

Moriz Carriere.

Dante's Geist waltet in den erhabenen Schöpfungen der Malerei, welche die Decke der sixtinischen Capelle schmücken. Dieser Tiefsinn, dieser Ernst, diese grossartigen Formen in den Schöpfungsbildern, in den Propheten und Sibyllen finden innerhalb der italienischen Poesie nur in der Göttlichen Komödie eine ebenbürtige Genossin. Der Dichter hat die Bahn eröffnet, die weltlichen Dinge mit scharfem Auge zu betrachten und ihre Erscheinungsformen mit sicherer Hand darzustellen, zugleich aber das Gemüth auf das Göttliche gerichtet zu halten und Himmlisches und Irdisches auf's Innigste zu verbinden; Giotto, Orcagna sind ihm gefolgt, Michel Angelo und Rafael haben das Ziel erreicht. Rafael hat Dante's Bildnis nicht blos auf dem Parnass, sondern auch auf der Disputa unter den grossen Lehrern der Religion nahe bei Savonarola angebracht, dessen Predigten auch für Michel Angelo ein Erbauungsbuch blieben. Michel Angelo aber unterschrieb nicht nur eine noch erhaltene Eingabe der Florentiner an Leo X., welche die Asche des Dichters für seine Vaterstadt zurückforderte, sondern er versprach auch das Grabdenkmal desselben zu entwerfen und auszuarbeiten. Von Jugend auf las er die Göttliche Komödie, und

wenn auch das Meer jenes unschätzbare Exemplar verschlungen hat, auf dessen Rand er die Gestalten zu den Worten des Dichters gezeichnet, so tragen die Dämonen des jüngsten Gerichts ganz das Dante'sche Gepräge, und zeigen die Verdammten, wie die Sünde ihr selber zur Pein wird, auf eine so erschütternde Weise, wie ausser Dante's Hölle wohl nur Shakespeare's Macbeth und Richard III. Ich erinnere nur an jenen Unseligen, der das Haupt auf den Arm stützt und mit unaussprechlichem Jammergefühl in die Ewigkeit hineinstarrt, während drei Teufel über einander an seinen Beinen hangen und die ihn hinabziehn in die Tiefe, gleich Bleigewichten seiner Schuld!

Michel Angelo's Freundin, die Dichterin Vittoria Colonna, hatte mit den Cardinälen Pole und Contarini, mit edlen Männern und Frauen Neapels, Roms und Oberitaliens, eine religiöse Reformation, eine Verständigung mit Deutschland gehofft und angestrebt; aber Pietro Caraffa, der Bischof von Theate, trug den Sieg davon, und die Inquisition kam mit dem Jesuitismus empor. Vittoria selber sah sich überwacht, ihre Genossen verfolgt. Da zeichnete der Meister für die duldende Geliebte seiner Seele eine Maria am Fuss des Kreuzes; zwischen ihren Knieen ruhte der Leichnam Christi, am Kreuz standen die Worte:

Non vi si pensa quanto sangue costa.

Das ist bekanntlich ein Vers Dante's aus dem 29. Gesang des Paradieses. Der Dichter spricht dort von der heiligen Schrift:

Nicht denkt man, wie viel theures Blut geflossen,
Sie uns zu geben! Dem ist Gott geneigt,
Wer ihr den Geist demüthig angeschlossen;
Man liest sie nur zum Schein; man sucht und zeigt
Die eigenen Erfindungen; die pred'gen
Die Pfaffen, und das Evangelium schweigt.

Also durch des Dichters Wort die Hinweisung auf die reine biblische Lehre gegenüber den übereinkömmlichen Satzungen

und die Klage, dass dieses gepredigt worden statt des Evangeliums.

Michel Angelo hatte vergebens für die Freiheit seiner Vaterstadt gekämpft; er verbrachte sein Alter wie Dante fern von ihr, und ward wie eine Reliquie schönerer Tage von den Florentinern verehrt, die gleich ihm in Rom ein Asyl fanden. Dante war ihr Trost und Stern. Donato Giannotti hat Gespräche aufgeschrieben, die er selber, Riccio und Antonio Petreo mit dem grossen Maler über den Dichter im Jahre 1545 geführt; sie sind erhalten und 1859 zu Florenz in der Galilei'schen Druckerei veröffentlicht worden: "De' giorni che Dante consumò nel cercare l' Inferno e 'l Purgatorio, dialogi di messer Donato Giannotti." Riccio behauptete mit dem Commentar von Landino, dass Dante die Nacht des Charfreitags und den Samstag gebraucht, um die Hölle zu besuchen und vom Mittelpunkt der Erde wieder an die Oberfläche der andern Hemisphäre emporzusteigen; Petreo suchte zu beweisen, dass der Dichter drei ganze Tage, vom Abend des Gründonnerstags bis zum Abend des Ostersonntags dazu aufwandte. Michel Angelo, der vom Capitol herabkommt, wird von ihnen als ein grosser "Dantista" begrüsst, der die Frage lösen soll.

Ich glaube nicht, dass wir hier die getreue Aufzeichnung eines wirklich so gehaltenen Gespräches haben, sondern die in einen Dialog eingekleidete Darlegung der Ansichten des Verfassers; aber dass dieser den Maler zur Hauptperson macht, beweist uns hinlänglich, dass derselbe als Verehrer und Kenner des Dichters berühmt war, und die Zeichnung des Mannes in seiner Vielseitigkeit wie in seinem Lebensernste ist so treffend, dass wir glauben ihn reden zu hören, ja annehmen dürfen, es seien wirklich seine eigenthümlichen Gedanken, die hier ein befreundeter Schriftsteller ausgeführt hat.

Folgen wir dem Dialog, der im Wesentlichen mit den Zeittafeln übereinstimmt, welche der Commentar von Philalethes

nach sorgfältiger astronomischer Forschung gibt. Dante verirrt sich des Nachts im Walde, zweimal wird in der Hölle der Morgen erwähnt, und der zweite ist der des Charfreitags, dies sind Michel Angelo's feststehende Punkte für die Untersuchung. Vom Wald aus sieht Dante einen Hügel im Strahl der aufgehenden Sonne glänzen, und diesen nun anbrechenden ersten Tag verbringt er im Kampf mit den Thieren und im Gespräch mit Virgil; am Abend des Gründonnerstags steigen sie zur Hölle hinab. Am Morgen vor Sonnenaufgang sind sie am siebenten Kreis; das besagen Virgil's Worte am Ende des elften Gesanges:

> Die Fische blinken schon am Horizonte
> Und gen Nordwest senkt sich der Himmelswagen.

Am Morgen des Charfreitags also steigt Dante zum siebenten Kreise hinab und sagt im xv. Gesang zu Brunetto Latini:

> Dort oben in dem lichten Leben
> Verirrt' ich mich in einem wald'gen Thale;
> Erst gestern Morgen kehrt' ich ihm den Rücken.

In der vierten Bulge des achten Kreises wird abermals der Anbruch eines Tages durch die Worte bezeichnet, dass der Mond, der gestern voll war, bereits die Fluten jenseits Sevilla berühre (xx, 126). Im 21. Gesang sagt V. 112 einer der Dämonen:

> Erst gestern waren's, doch fünf Stunden später
> Als jetzt, zwölf hundert sechs und sechzig Jahre,
> Seit unterbrochen hier die Strasse ward.

Das Erdbeben, das die Brücke zerstörte, ereignete sich beim Tode Christi, der am Freitag um 3 Uhr Nachmittags im Jahre 34 nach gewöhnlicher Annahme stattfand. Damit ist der Charsamstag Morgen um 10 Uhr ganz bestimmt bezeichnet. Michel Angelo legt das Erdbeben auf die Mittagsstunde, wo Christus gekreuzigt ward, und setzt also Charsamstag Morgens eine Stunde nach Sonnenaufgang als die hier bezeichnete Zeit.

Beim Eintritt in die zehnte Bulge mahnt Virgil, dass Mittag vorüber sei, mit den Worten (xxix, 10):

> Schon steht der Mond grad' unter unsern Füssen.

Als sie bei Lucifer sind, sagt Virgil:

> Die Nacht kehrt wieder und zu scheiden
> Ist Zeit, da Alles wir gesehen.

So sind sie zwei Tage und zwei Nächte in der Hölle gewesen und während der Nacht auf den Ostersonntag und während des Ostersonntags selbst steigen sie nach der andern Seite der Erde empor; aber als sie hervorkommen, ist es bei den Gegenfüsslern Morgen. Landino bezog die beiden Erwähnungen des Morgens in der Hölle auf einen und denselben Tag; Michel Angelo nennt das absurd; es geschehe viel zu viel, als dass es innerhalb einiger Stunden vergehen könnte. Aber da lesen wir Gesang xx, 127:

> Erst gestern Nacht war voll des Mondes Scheibe;
> Du musst es wissen, denn im tiefen Walde
> War er dir mehr als einmal gar willkommen.

Daran hielt sich Landino, und so war ihm vom Samstag gerechnet die gestrige Nacht die vom Donnerstag auf den Freitag. Michel Angelo erkennt die Schwierigkeit an und sucht sie zu lösen. Noch war es Nacht, als Virgil jene Verse zu Dante sprach, wiewol der Morgen graute. Wer nun eine Arbeit des Tages in die Nacht fortsetzt, der sagt auch nach Mitternacht nicht: ich habe gestern gemalt, geschrieben, sondern er sagt: heute. Virgil hat Freitags bei Tage wie bei Nacht auf der Wanderung gewacht, und darum ist ihm der Freitag noch heute, wiewol der Samstagmorgen anbricht; und gestern Nacht ist ihm von Mittwoch auf Donnerstag. Es fragt sich, wo liegt der Anfang des Tages? Ist es Sonnenauf- oder Untergang, ist es um Mittag oder Mitternacht? Für Dante war es der Sonnenaufgang. Damit beginnt er Donnerstags im Walde. Den Abend erwähnt er um die Zeit genau zu bezeichnen, wo er zum Höllen-

thore kam; zweimal erwähnt er den Morgen in der Hölle, also den des Freitags und Samstags. Dann kommt die Nacht, und darauf verwandelte sich ihm auf der andern Hemisphäre der Abend in den Morgen. Am Berg der Reinigung beschreibt er viermal den Morgen und zwar auf prachtvolle Weise, sodass er ihn damit als Tagesanfang auszeichnet. So war also der Freitag noch nicht um, wenn Virgil vor dem Aufgang der Samstagsonne sagte: gestern Nacht. Darum ist ihm gestern der Donnerstag und gestern Nacht die Nacht vom Mittwoch auf Donnerstag.

Auf die Einladung zum gemeinsamen Frühstück antwortet Michel Angelo, dass er sich nicht zerstreuen und bei Tanz und Sang ergötzen möge, die Zeit sei eher zum Weinen als zum Lachen. Um zu sich selbst zu kommen, suche er sich nicht zu zerstreuen, sondern zu sammeln, und dazu sei es förderlich, an den Tod zu denken. Dieser Gedanke macht, dass wir uns selbst erkennen, dass wir uns selber nicht entfremdet werden, sei es durch Verwandte und Freunde oder sei es durch Ehrgeiz und Habsucht, durch Fehler und Sünden, welche den Menschen rauben und ihn zerstreuen, also dass sie ihn sich nicht finden und mit sich selbst eins werden lassen. Aber der Gedanke des Todes löst uns von der Aussenwelt und erhält uns bei uns selbst. — Der Dichter der Göttlichen Comödie würde darin gewiss nur ihm vertraute Gesinnung erkannt haben.

Nachmittags wird das Gespräch wieder aufgenommen. Es ist Abend, als Dante und Virgil zum Mittelpunkt der Erde kommen; auf unserer Hemisphäre wird es Nacht, auf der andern Tag; deshalb, wie sie aus der untersten Hölle jenseits emporklimmen, sagt Virgil: Schon sind es zwei und eine halbe Stunde nach Sonnenaufgang, und Dante fragt, wie es möglich sei, dass sich die Sonne so schnell vom Abend in den Morgen versetzt habe. Virgil belehrt ihn, dass sie durch das Centrum der Erde gekommen und innerhalb der andern Halbkugel seien. Für uns

steigen sie die Nacht vom Samstag auf den Sonntag und den Sonntag selbst bis zum Abend empor; für sie ist jenseits dort die Nacht Tag, und sie sind in der Frühe des andern Morgens am Berg der Reinigung. Der Anfang des zweiten Gesanges schildert den Sonnenaufgang, der Anfang des achten beschreibt den Abend des ersten Tages, dem für unsere Hemisphäre der Morgen des Ostermontags entsprechen würde. Dante gelangt in der Nacht an die Pforte des Purgatoriums und schildert am Anfang des neunten Gesanges die Morgenröthe des zweiten Tages:

Titans, des alten, Bettgenossin blinkte
Im weissen Glanze von des Ostens Söller,
Entschlüpft den Armen ihres süssen Freundes.
Es leuchtet' ihre Stirne von Juwelen,
Die angeordnet waren nach dem Bilde
Des kalten Thiers, das mit dem Schwanz verwundet.
Der Schritte, welche sie emporthut, hatte
Die Nacht, da wo wir waren, zwei gethan,
Und seine Flügel senkte schon der dritte.

Diese immer noch schwierige Stelle erläutert Michel Angelo also. Die Morgenröthe hat drei Stadien: zuerst verbreitet sich ein weisser Lichtschein am Himmel, dann folgt die Röthe, dann ein gelber Glanz unmittelbar vor Sonnenaufgang. So heisst es auch im zweiten Gesange:

So dass die weissen und die rothen Wangen
Der lieblichen Aurora, wo ich war,
Vor Alter sich allmählich gelber färbten.

Die Morgenröthe fing an im Osten weiss zu werden, und der Schimmer erhob sich bis zu den Sternen hin, die das Zeichen des Scorpions bilden. Landino versteht hier Aurora von der Helligkeit, die dem Mond vorausgeht; aber es war längst Nacht geworden und vieles seitdem geschehen. Auch sind die Schritte der Nacht nicht Stunden, sondern die drei Theile: Anfang, Mitte und Ende. Der dritte Theil der Nacht senkt die Flügel wie ein Vogel, der sich niederlässt, d. h. es war der Tag nahe.

Dante schlummert ein, und bald hernach, als der Morgen anbricht und die Schwalben singen, hat er seinen bedeutungsvollen Traum. Dante tritt durch die Pforte des Purgatoriums, als die Sonne schon hoch steht, und er langt auf dem vierten Simse am Abend an, wie es xvii, 70 heisst:

Schon waren über uns die letzten Strahlen,
Auf welche dann die Nacht folgt, so erhaben,
Dass Sterne hin und wieder uns erschienen.

Später xviii, 76 heisst es:

Der Mond, der fast bis Mitternacht schon säumte,
Und einem Eimer glich, der ganz erglühet,
Liess uns die Sterne seltener erscheinen.

Im 19. Gesang bricht der dritte Tag an, und um die fünfte Stunde desselben erreicht Dante den sechsten Sims; Mittag ist vorüber, als er zum siebenten hinansteigt. Im 27. Gesang wird es Abend. Dante rastet nun die Nacht auf dem Weg vom siebenten Simse zum irdischen Paradies. Die Finsterniss flieht vor dem Glanz der Morgenfrühe, der dem heimkehrenden Pilger um so willkommner ist, je näher dem Vaterland er übernachtet hat. (Die Uebersetzung Witte's xxvii, 111 liest "ferner" für "minder fern.") Den vierten Tag verbringt Dante auf der Höhe des Berges der Reinigung im irdischen Paradiese: xxxiii, 103 wird erwähnt, wie die Sonne flammenden und langsameren Schrittes im Mittagskreise verweilt.

Im Paradies oder Himmel findet sich keine Zeitbestimmung. Michel Angelo hat sorgsam darnach geforscht, aber keine Spur entdeckt. Dort ist kein Wechsel von Tag und Nacht. Doch hätte gewiss der Genius Dante's ein Maass und eine Weise der Zeitangabe finden können, und so wird er es nicht ohne Absicht unterlassen haben. Möge man darüber nachdenken. Donato nimmt jetzt das Wort: Ein so grosser Dichter auch Dante gewesen, er sei doch immer ein dem Irrthum unterworfener Mensch geblieben. Michel Angelo erwidert, dass er noch nichts

in der Göttlichen Comödie gefunden, das irrig sei oder eines guten Grundes entbehre, und Donato nennt den Brutus und Cassius in Lucifer's Rachen. Cäsar sei ein Tyrann gewesen, ein Tyrann von den alten Griechen und Römern gleich einem wilden Thiere angesehen, der Tyrannenmörder deshalb hochgeachtet worden. Wusste das Dante nicht, oder verdient er Tadel, dass er ausgezeichnete Männer verdammt? Michel Angelo: Brutus und Cassius verdienen das Lob, das alle Welt ihnen spendet, und dennoch verdient Dante keinen Tadel. Er lässt die Tyrannen im Blute sieden, und selbst die, welche sich später zum Heile gewandt, im Fegefeuer für ihren Stolz unter schwerer Bürde zu Boden gebeugt büssen. Brutus und Cassius handelten als Römer, da sie den Cäsar ermordeten, der die Verfassung gebrochen. Und Cato wird ja an dem Berg der Reinigung zum Wächter gestellt, wo Virgil in Bezug auf Dante zu ihm sagt:

> Nach Freiheit strebt er, deren Werth am besten
> Versteht, wer ihrethalb sein Leben opfert.

Wenn nun Cato die Freiheit gegen Cäsar vertheidigte, so war dieser ein Tyrann, und Brutus und Cassius haben ihn mit Recht getödtet, sie verdienen deshalb nicht Strafe, sondern Preis. In der untersten Hölle aber bestraft Dante diejenigen, welche an Verwandten, am Vaterland, an der kaiserlichen und an der göttlichen Majestät Verrath geübt. Und weil er nun annimmt, dass durch Gottes besondere Vorsehung das Reich, die Macht und Ordnung dieser Welt, in die Macht der Römer und dann der Kaiser gekommen, so muss, wer sich gegen die Majestät des römischen Reichs vergeht, ebenso bestraft werden, wie wer die göttliche Majestät verräth. Indem er Beispiele von beiden zu geben hatte, wählte er den Brutus und Cassius neben dem Judas. Cäsar ist das Symbol des Reichs und seiner Majestät, Brutus und Cassius stehn für die, welche sich gegen dieselbe auflehnen. Zudem thaten Brutus und Cassius auch Unrecht,

Cäsar zu tödten, das beweist das Unheil und die Verwirrung des Staats nach seinem Sturz; und konnte er nicht, wie Sulla, der Gewalt entsagen, wenn er den Staat neu geordnet hatte?

Michel Angelo, damals schon ein Siebenziger, recitirt zum Schluss ein Sonett, das er vor einigen Tagen gedichtet; wir finden es hier in einer andern als der gewöhnlichen Lesart. Es lautet:

Quella benigna stella, che co' suoi
Lucenti raggi il tenebroso e rio
Tempo fè chiaro, e il nido ove nacqui io,
Quanto fu sol pietà per gratia puoi;
Dal ciel discese, et col mortal suo poi
Che veduto hebbe il giusto Inferno, e 'l pio,
Ritornò vivo a contemplar Iddio,
Per dar' di tutto il vero lume a noi.
Ben' fur', Fiorenza mia, mal conosciute
L' opere sue da quel Popolo ingrato,
Da quel ch' a giusto manca di salute.
Fuss' io pur lui ch' a tal forma nato,
Per l' aspro esilio suo con la Virtute
Darei dèl Mondo il più felice stato.

Unter den vaticanischen Autographen Michel Angelo's finden sich zwei, welche Madrigale an Donato Giannotti enthalten, und denselben als Beurtheiler und Ausbesserer (racconciatore) seiner Verse bezeichnen (No. 79 und 87 der Ausgabe von Cesare Guasti). Vielleicht hat derselbe hier eine umstellende und feilende Hand angelegt. Die vaticanische Handschrift giebt das Sonett in folgender Gestalt:

Dal ciel discese, e col mortal suo, poi
Che visto ebbe l'inferno giusto e 'l pio,
Ritornò vivo a contemplare Dio,
Per dar di tutto il vero lume a noi:
Lucente stella, che co' raggi suoi
Fe chiaro, a torto, il nido ove nacqu' io;
Ne sare' 'l premio tutto il mondo rio:
Tu sol, che la creasti, esser quel puoi.
Di Dante dico, che mal conosciute
Fur l' opre sue da quel popolo ingrato,
Che solo ai giusti manca di Salute.

Fuss' io pur lui! ch' a tal fortuna nato,
Per l' aspro esilio suo con la virtute
Darei del mondo il più felice stato.

Forma in der zwölften Zeile ist wohl Druckfehler für *fortuna*, sonst müssten wir wenigstens *tale* schreiben, um den Vers herauszubringen. Offenbar aber entspricht es mehr dem von seinem Gegenstand erfüllten Dichter, dass er sogleich mitten in der Sache ist, und dass dann von Sternen und endlich von Dante selbst geredet wird. Und wie individueller und kräftiger ist nun die in Cesare Guasti's Ausgabe (Florenz, bei le Monnier 1863) hergestellte ursprüngliche Fassung, als die Form, welche der Grossneffe des Malers ihr gegeben hatte, wie wir sie bisher lasen! Wir sehen daraus, dass derselbe nicht blos formell glättete, wo uns die ursprünglich herbere Darstellung lieber ist, die gleichsam den Meisel oder Pinselstrich statt einer Politur oder eines Firnisses zeigt, sondern dass die Ausgabe, die "mit hoher obrigkeitlicher Erlaubniss" geschehen musste, um dieser Censur willen das poetisch Anstössige, wie hier die starken Worte gegen das geknechtete Florenz mit andern vertauschte. Die gewöhnliche herkömmliche Fassung ist bekanntlich diese:

Dal mondo scese a' ciechi abissi e poi
Che l' uno e l' altro inferno vide, e a Dio,
Scorto dal gran pensier vivo salio,
E ne diè in terra vero lume a noi,
Stella d' alto valore coi raggi suoi
Gli occulti eterni a noi ciechi scoprio,
E n' ebbe il premio al fin che 'l mondo rio
Dona sovente ai più pregiati eroi.
Di Dante mal fur l' opre conosciute
E 'l bel desio da quel popolo ingrato,
Che solo ai giusti manca di salute.
Pur fuss' io tal; ch' a simil sorte nato,
Per l' aspro esilio suo con la virtute
Darei del mondo il più felice stato.

Hermann Harrys hat die Gedichte Michel Angelo's nach den nun hergestellten Originalen neu übersetzt; wir theilen darnach unser Sonett deutsch mit:

Er kam, und zog in finstern Höllenschlünden,
 Den rächenden und sühnenden, die Fährte,
 Und stieg zu Gott, ein Sterblicher, und kehrte
 Zurück, uns lautre Wahrheit zu verkünden, —
Ein heller Stern in dieser Welt voll Sünden,
 Der auch mein Land so unverdient verklärte;
 Was böte je die Erde, das ihn ehrte?
 Herr, nur bei dir war Lohn für ihn zu finden.
Von Dante red' ich. O der schnöden Thoren,
 Die seine That so schlecht erkannt! Ich meine
 Dich, Volk, das die Gerechten nur missachtet.
Wär' ich wie Er zu solchem Leid geboren,
 Für herben Bann, für Tugend wie die seine
 Hätt' ich die Welt und all ihr Glück verachtet!

Den zwölften Vers aber möcht' ich treuer so wiedergeben:

O wär' ich Er! In solchem Loos geboren.

In einem zweiten Sonett lautete bisher der Schluss:

Ch' egual non hebbe il suo esilio indegno,
Com' huom maggior di lui qui non fu mai.

Das schien Manchen zu stark, dass Michel Angelo in Dante den grössten Menschen gesehen, der je hienieden gelebt; sie nahmen qui "hier" für Florenz oder Rom; die urspüngliche Lesart aber lässt keinen Zweifel und besagt, dass nie ein gleicher, geschweige ein grösserer geboren worden. Das Sonett und die Uebersetzung von Harrys lautet:

Quanto dirne si de' non si può dire,
 Chè troppo agli orbi il suo splendor s' accese:
 Biasmar si può più 'l popol che l'offese,
 C' al suo men pregio ogni maggior salire.
Questo discese a' merti del fallire
 Per l' util nostro, e poi a Dio ascese;
 E le porte che 'l ciel non gli contese
 La patria chiuse al suo giusto desire.
Ingrata dico e della sua fortuna
 A suo danno nutrice; ond' è ben segno
 Ch' a' più perfetti abonda di più guai.
Fra mille altre ragion sol ha quest' una:
 Se par non ebbe il suo esilio indegno,
 Simil uom nè maggior non nacque mai.

Wer sagte, was von Ihm zu sagen wäre,
Der wie ein Licht ist schon aus lichter Zone!
Leicht findet ihr das Wort dem Volk zum Hohne
Das ihn gekränkt, schwer das zu seiner Ehre.
Ins Reich der Sünden, dass er uns belehre,
Stieg er hinab, dann auf zu Gottes Throne;
Und schloss das Vaterland sein Thor dem Sohne,
Der Himmel that ihm seines auf, das hehre.
O selber dein Verderben so zu nähren,
Du schnödes Land! Du solltest Zeuge werden,
Dass Grosses stets zu grossem Weh erkoren.
Und nur das Eine magst Du zitternd hören:
Verbannt war kein so Edler je auf Erden,
Wie kein so Grosser je vor ihm geboren.

Cato der Jüngere bei Dante.

Von

Professor **Gustav Wolff.**

Cato, welcher sich zu Utica den Tod gab, um nicht dem siegreichen Cäsar in die Hände zu fallen, ist bei Dante der Wächter und Hüter im Reiche des Fegefeuers:

> Vidi presso di me, (singt der Dichter [1])) un veglio solo,
> Degno di tanta riverenza in vista,
> Che più non dee a padre alcun figliuolo.
> Lunga la barba di pel bianco mista
> Portava, e i suoi capegli simigliante ..
> .. io 'l vedea, come il sol fosse davante.

So ehrwürdig erscheint er, fast im Heiligenscheine! Ja, die Welt des Fegefeuers steht unter seiner Obhut;

> dannati venite alle *mie* grotte?

fragt er [2]) den Virgil, und dieser antwortet: [3])

> ..... intendo mostrar quegli spirti,
> Che purgan sè sotto la tua balía.

Sogar das Paradies scheint ihm Dante am jüngsten Tage in Aussicht zu stellen, denn Virgil sagt [4]): für die Freiheit war Dir der Tod nicht bitter,

---

1) Purg. I, 31.
2) Vers 48.
3) Vers 65.
4) Vers 73.

ove lasciasti
La veste, che al gran dì sarà sì chiara.

All dies ist in hohem Grade auffallend. Denn Cato musste als Heide in die Hölle kommen. Selbst die weisesten Griechen und Römer, Homer, Sokrates, Plato, Aristoteles, die keusche Lucretia, blieben dort, wenn auch im äussersten Umkreise.

"Nicht Sünder sind's", (spricht Virgil [5]);
"Wenn sie Verdienste hatten,
Genügt es nicht für die der Taufe baren ..
Und wenn sie vor dem Christenthume waren,
Verehrten Gott sie falsch in ihrem Leben,
Und ich gehöre selbst zu diesen Schaaren.
Um solchen Fehl, kein ander sündlich Streben,
Sind wir verloren und nur so gestrafet,
Dass ohne Hoffnung wir in Sehnsucht leben".

Doch nicht einmal das war der Platz für Cato, denn als Selbstmörder gehörte er in den siebenten Bezirk des zweiten Höllenkreises.

"Wenn sich die Seel' entringt auf grimme Weise
Dem Leib, von dem sie selbst sich losgerissen,
Schickt Minos sie zum siebenten der Kreise" [6]).

Wie soll man sich diese Inconsequenz erklären?

Zunächst ist zu bemerken, dass Dante auch sonst den Cato besonders feiert. Im *Convivio* sagt er S. 203: O sacratissimo petto di Catone, chi presumerà di te parlare? Certo maggiormente di te parlare non si può che tacere. Und S. 275: Catone, nel nome di cui è bello terminare ciò che delli segni della nobiltà ragionare si convegna, perchè in lui essa nobiltà tutti gli dimostra per tutte etadi. Ferner in der Schrift *De monarchia* [7]): "Jenes unsägliche Opfer des strengsten Gewährsmannes für wahre Freiheit, des Marcus Cato", welcher, "um der Welt die Liebe zur Freiheit zu entzünden, zeigte, wie viel sie werth

[5]) Inf. IV, 34.
[6]) Inf. XIII, 94.
[7]) II. S. 52, Cap. 5, S. 18 Witte.

ist, indem er lieber frei aus dem Leben scheiden, als ohne Freiheit in demselben verharren mochte", wobei Dante die Stelle aus Cicero [8]) anführt: "Den übrigen hätte man einen Selbstmord vielleicht zum Vorwurf gemacht, weil ihr Leben leichtfertiger und ihr Charakter schmiegsamer war. Cato aber musste eher sterben, als einem Tyrannen ins Antlitz schauen, da ihm die Natur einen unglaublichen sittlichen Ernst verliehen und er denselben mit unausgesetzter Consequenz gestählt hatte, und einem einmal angenommenen Grundsatze immer treu geblieben war". Endlich deutet Dante [9]) die von Lucan [10]) erzählte Rückkehr der Marcia zu Cato, ihrem ersten Gatten, nach dem Tode des zweiten Gemahls allegorisch darauf, "dass die edle Seele bei Beginn des Greisenalters zu Gott zurückkehre. Und welcher irdische Mensch war würdiger, Gott zu bezeichnen, als Cato? Gewiss keiner".

Wir fragen zuerst im Allgemeinen: wie ist Dante dazu gekommen, den Cato vor Allen auszuzeichnen? Offenbar durch dessen einstimmige Anerkennung im Alterthum. Cato's Zeitgenosse, Cicero, feiert ihn wiederholt [11]). Unter anderm nennt er ihn [12]) "den heiligsten, klügsten, tapfersten Mann, den grössten Vaterlandsfreund, von bewundernswerther und fast einzig dastehender Tüchtigkeit, Einsicht und Lebensweise", den ersten unter allen Völkern an Tugend [13]). "Die Natur selbst hat Dich", redet er ihn [14]) an, "zur Ehrenhaftigkeit, zum sitt-

[8]) Pflichten I, 31, 112.

[9]) Convivio IV, 27.

[10]) Pharsalia II, 328.

[11]) ad Atticum I, 17, 9. II, 1, 8. II, 5, 1. IV, 15, 7. X, 16, 3. XI, 7, 4. XII, 4, 2. ad fam. IX, 18, 2. XV, 4, 1 und 11—14. XV, 6, 1. pro Milone § 58. pro domo § 65. pro Sextio § 61 f. pro Murena § 3 und öfter. Orator § 41. de oratore III, 165. Brutus 118. de legibus III, 40. de finibus III. 7. paradoxa Anfang; u. s. w.

[12]) pro domo § 21.

[13]) Philippica XIII, § 30.

[14]) pro Murena 60.

lichen Ernst, zur Mässigkeit, Hochherzigkeit, Gerechtigkeit, kurz zu allen Tugenden als einen grossen und erhabenen Mann gebildet". Ihm legt er die Vertheidigung der Tugend als des höchsten Gutes in den Mund [15]). Auch seine politischen Feinde erkannten seine Standhaftigkeit im Tode und seine Redlichkeit an [16]). Sallust focht für Cäsar; doch auch er schreibt [17]): "Cato liebte Mässigung, Anstand, am meisten aber Strenge. Nicht in Reichthum wetteiferte er mit dem Reichen, sondern mit dem Thatkräftigen in Mannhaftigkeit, mit dem Gemässigten in Bescheidenheit, mit dem Unschuldigen in Enthaltsamkeit. Er wollte lieber gut sein als scheinen. So erreichte er um so viel mehr Ruhm, je weniger er danach strebte". Augustus selbst nannte ihn einen guten Mann und guten Bürger [18]), und so brauchte sich zur Zeit der höfischen Poesie doch Horaz nicht zu scheuen, von "Cato's edlem Tode" zu singen [19]), den dieser sich, nach Florus' [20]) Bericht, "wie es eines Weisen würdig ist, sogar heiter gab". Nachdem er nämlich Sohn und Genossen umarmt, las er Plato's Phädon, "welcher die Unsterblichkeit der Seele lehrt, schlummerte ein wenig, dann durchbohrte er die Brust mit dem Schwert" und riss sich, als Herzueilende ihn verbunden hatten, die Wunden wieder auf. Seneca morale, welchen Dante mit Cicero unter den alten Gelehrten hervorhebt [21]), der Stoiker, welcher selbst seine Lehre durch einen standhaften Tod besiegelte, nennt den Cato das lebende Ideal der Tugenden [22]), und Valerius Maximus sagt [23]): "Seine voll-

---

[15]) de finibus III und IV.
[16]) Ps. Caesar, Afrikan. Krieg 87.
[17]) Catilina 54, 5.
[18]) Macrobius Saturn. II, 4, 18.
[19]) Oden I, 12, 35.
[20]) IV, 2, 71.
[21]) Inf. IV zu Ende.
[22]) Gemüthsruhe 15.
[23]) II, 10, 5.

kommene Tugend hat bewirkt, dass, wer irgend einen ausgezeichneten und heiligen Menschen und Bürger bezeichnen will, ihn einen Cato nennt". Auf die Gefahr hin, mit meinen Belegen zu ermüden, muss ich doch noch den Lucan anführen, weil ihn Dante so viel benutzt, auch gerade für Cato's Verhältnisse [24]). Der nennt Cato selbst, seinen Namen und seine Worte, heilig [25]), heisst ihn einen Pfleger der Gerechtigkeit, den Bewahrer strenger Ehrenhaftigkeit [26]). "Nie schlich sich in Handlungen Cato's Ein selbstsüchtige Lust" [27]). Das war seine feste Richtung: "Das Maass zu wahren, sein Ziel festzuhalten, der Natur zu folgen, das Leben dem Vaterlande zu weihen und zu glauben, dass er nicht für sich, sondern für die ganze Welt geschaffen sei" [28]). Lucan's Brutus redet den Cato an [29]): "Du Nothanker der Tugend, die nimmer durch Wirren das Schicksal Rauben Dir wird", und sein Labien [30]): "Wenigstens richtet sich stets nach den Gottesgesetzen Dein Leben, Folgest Du immer dem Gott", und ihm erwidert Cato, "des Gottes Voll, den er trug stillschweigend im Sinn" [31]), in einer erhabenen Rede: "Nichts thun wir ohne Gottes Willen" [32]). "Giebt es für Gott einen Sitz als Erde und Meer und die Lüfte, Himmel und Tugend? Was soll'n wir die Himmlischen weiter noch suchen? Juppiter ist, was irgend Du siehst und wohin Du Dich wendest" [33]). Also Lucan lässt den Cato öfters wie einen Monotheisten sprechen. Selbst der Kirchenvater Lactanz bezeichnet

---

24) Phars. II, 328 für Purg. I, 79 und 85. Phars. IX, 382 für Inf. XIV, 14.

25) IX, 555. 409. II, 285

26) II, 389.

27) II, 390.

28) II, 380.

29) II, 243.

30) IX, 556.

31) 564.

32) 574.

33) 578.

ihn als das Haupt römischer Weisheit [34]). Und so übersetzt denn Dante's geliebter Lehrer Brunetto Latini, der Inf. xv gefeierte, in dem Trésor [35]), von dem sein Geist dort sagt [36]): Siati raccomandato il mio Tesoro, Nel quale io vivo ancora, Cato's Rede aus Sallust [37]) als Muster, und führt wiederholt Einzelnes daraus als maassgebende Beispiele an [38]), überträgt auch eine Anzahl Verse aus Cato's Distichen über die Sitten [39]).

Letzteres ist eine Spruchsammlung von gegen 150 Hexameterpaaren in vier Büchern. Das ganze Mittelalter hindurch lernten die Knaben hieran ihr Latein; ohne Zweifel auch Dante. Bis auf Petrarca galt Cato von Utica als Verfasser [40]). Viele

---

[34]) IV, 18, 8.

[35]) Buch VIII, Cap. 34.

[36]) Inf. xv zu Ende.

[37]) Catil. 52.

[38]) Trésor VIII, 45. 54. 66.

[39]) VII, 11: Glaube nicht Anderen mehr über Dich, als Du selber Dir glaubest. Disticha I, 14, 2. — Trésor VII, 13 und 44: Jähzorn hindert den Geist, unterscheiden zu können die Wahrheit. Dist. II, 4, 2. — VII, 13: Wessen Du andere pflegest zu zeihn, das thue nicht selber. Dist. I, 30, 1. — VII, 13 und 20: Denn Schmach bringt es dem Lehrer, wenn Schuld ihn selbst widerleget. Dist. I, 30, 2. — VII, 49: Wer seine Habe verthut, sucht fremde, sobald es ihm fehlet. Dist. III, 22, 2. — Buch VIII, 1: Wen'gen verliehen ist Weisheit. Dist. I, 10, 2.

[40]) Catonis disticha de moribus, Epistola Catonis, Libri Catonis philosophi geben Handschriften als Titel. Schon im vierten Jahrhundert wird eine Stelle daraus unter Cato's Namen angeführt. Zwar zweifelte an dessen Autorschaft schon Johannes Saresberiensis, Friedrich Barbarossa's Zeitgenosse, doch auch er citirt an einer zweiten Stelle einfach Cato, Brunetto immer. Erst Petrarca drang mit seinem Zweifel durch, hielt jedoch die Schrift fälschlich für einen Auszug aus einem Gedicht des Cato Censorius. Endlich zog Scaliger die beste Handschrift ans Licht, und daraus als Titel: Dionysii Catonis disticha de moribus ad filium. Dieser Dionys muss ein Stoiker des dritten Jahrhunderts nach Christi Geb. gewesen sein, und mag pseudonym unter Cato's Namen geschrieben haben, dem Inhalt gemäss. Dass man an den Philosophen von Utica denken konnte, ist wunderlich, da in der Einleitung zum zweiten Buche Virgil, Ovid und Lucan zum Lesen empfohlen werden. Doch hielt man die Einleitungen wohl für spätere Zusätze, wie noch im vorigen Jahrhundert Kannegieter und Arntzen.

Sprüche darin stimmen mit biblischen überein; Gott wird da stets gesagt, nicht die Götter. So mochte Cato dem Dante als mit einer Vorahnung christlichen Geistes begnadigt erscheinen.

Musste der Dichter also nach alledem eine Abneigung empfinden, jenen Weisen in die Hölle zu versetzen, so hatte er er für die Stellung, welche er ihm in der Commedia gab, ein Vorbild in Virgil, seinem Muster. Virgil erzählt in der Aeneis, Vulcan habe auf Aeneas Schild die Hölle gebildet,

Aber die Frommen getrennt, Recht weisend denselben den Cato[41]).

Und danach lässt denn Dante den Cato im Bereich derer, welche zu einstiger Seligkeit bestimmt sind, jedem Weg und Platz anweisen. Auch darin meinte er in Virgil einen Vorgänger zu finden, dass er den Cato nicht unter die anderen Selbstmörder setzte; denn in der Aeneis[42]) haben einen gesonderten Platz in der Unterwelt

Trauernd, die, sonst unschuldig, mit eigener Hand sich getödtet.

Einsam waltet Cato bei Dante seines Amtes. Das passt wohl für den, von welchem Horaz singt[43]), Cäsar habe "Auf Erden alles unterworfen, Ausser dem trotzigen Geist des Cato", und Lucan: "Die siegreiche Sache gefiel den Göttern, die besiegte dem Cato"[44]), und Manilius[45]): "Cato, Besieger Fortuna's". "Den durch Besiegung des Todes unbesiegbar bleibenden Cato". Auch Seneca schreibt[46]): "Ich sehe nicht, was Juppiter schö-

---

[41]) VIII, 674: Secretosque pios; his dantem jura Catonem. Dies bezieht zwar der alte Erklärer Virgil's, Servius, mit Recht auf den älteren Cato, dessen Strenge im Censoramt sprichwörtlich geworden und den Virgil Aen. VI, 841 den Grossen nennt. Doch viele neuere Herausgeber, wie Heyne, Wagner, Ladewig, verstehen Cato von Utica, und so wird es auch Dante genommen haben.

[42]) VI, 434.

[43]) Oden II, 1, 23.

[44]) I, 28.

[45]) I, 797. IV, 87.

[46]) Vorsehung 2.

neres auf Erden hat, als dass er den Cato schaue, wie er aufrecht dasteht, obwohl seine Partei mehrfach gebrochen war. Mögen .. die Länder, spricht er, von Legionen, die Meere von Flotten bewacht sein, .. Cato hat für sich einen Ausgang."

Wie hat sich aber Dante des Heiden Cato Erlösung gedacht? Man könnte sagen, ähnlich der des Trojaners Ripheus [47]), welchen wegen seiner Tugenden Gottes Gnadenwahl durch Liebe, Glaube, Hoffnung schon vor Christi Erscheinung zum Christen stempeln liess. Doch zu dieser Erklärung bietet keine Andeutung Dante's einen Anhalt. Dagegen, als Christus zwischen der Kreuzigung und Auferstehung Adam, Abel, Noah, die Erzväter, Moses und David mit sich zog,

Und viele Andre, die er selig machte [48]),

wird unter letzteren nach des Dichters Annahme auch Cato gewesen sein. Denn dieser sagt von seiner Gattin Marcia [49]):

Or, che di là dal mal fiume dimora,
Più mover non mi può, per quella legge,
Che fatta fù, quando io me n' uscii fuora.

Jenes Gesetz gab eben der Heiland, dass die Ungetauften in der Hölle zurückbleiben müssten ausser denen, die er damals befreite.

Ich habe mit diesen Zeilen den Versuch gemacht, zu erklären, wie Dante dazu kam, den Cato vor den anderen Heiden so hervorzuheben und wie sich des Dichters Ausführung mit seinem System vereinigen lässt. Möge es mir gelungen sein, zu zeigen, dass der gewaltige Mann auch bei diesem Punkte wohl wusste, was er that!

Berlin, im October 1867.

---

47) Parad. xx, 118—132.
48) Inf. iv, 61.
49) Purg. i, 88.

Benutzung der Istorie Fiorentine des Ricordano und Giacotto Malespini in Dante's Commedia.

Von

Dr. Arnold Busson
zu Innsbruck.

Eine kritische Untersuchung des Werkes der beiden Malespini, die von den geltenden Ansichten wesentlich abweichende Resultate ergiebt, lenkte meine Aufmerksamkeit auf eine mehrfach hervortretende auffallende Uebereinstimmung zwischen den Nachrichten der Istorie und den betreffenden geschichtlichen Angaben der Göttlichen Komödie. Durch diese Wahrnehmung zu mehrfacher Prüfung der übereinstimmenden Angaben veranlasst, fand ich sie wiederholt in so grossem Einklang, dass ich nicht anstehe, die Istorie der Malespini als wichtige Quelle für die historischen Angaben Dante's zu bezeichnen. Nicht blos für Florenz speziell betreffende, sondern auch für Nachrichten allgemeiner Natur hat Dante die Malespini benutzt — stellenweise so eingehend, dass sogar der von ihm gebrauchte Ausdruck von seiner Vorlage vollständig abhängig ist. Einige Vergleiche von Stellen der Istorie und der Komödie mögen dazu dienen, das von mir angenommene Verhältniss vorläufig zu erläutern. Ich wähle zu dem Zweck die Stellen aus, die mich zuerst auf dasselbe aufmerksam gemacht haben.

Istorie Cap. 180.	**Purg. III,** 124.
Appiè del ponte di Benevento fue soppelito (Manfred) e sopra la sepoltura ciascuno dell' oste gittava una pietra, onde si fece uno *monte* grande *di sassi:* ma poi si disse che per comandamento del Papa il vescovo di Chosenza il trasse di quella sepoltura, e mandollo fuori del regno, ch' era terra di chiesa, e fu soppelito *lungo il fiume del Verde, a confini del regno* e di Campagna.	"Se' l Pastor di Cosenza ch' alla caccia Di me fu messo per Clemente, allora Avesse in Dio ben letto questa faccia, L' ossa del corpo mio sarieno ancora Sotto la guardia della grave mora; Or le bagna la pioggia, e muove 'l vento *Di fuor del regno*, quasi *lungo 'l Verde,* Ove le trasmutò a lume spento."

Die Uebereinstimmung bis auf den Wortlaut bedarf an vorstehender Stelle keiner besonderen Hervorhebung. Dass Dante in den betreffenden Versen des Fegefeuers die Angabe der Istorie benutzt hat, dürfte dadurch noch wahrscheinlicher werden, dass, so viel ich weiss, von allen Quellen einzig die Istorie jene Störung der Grabesruhe Manfred's durch den Erzbischof von Cosenza berichten. Doch könnte man annehmen, Dante habe die Kenntniss von der That des Erzbischofs anderweitig, etwa aus einer der zu jener Zeit zahlreichen Romanzen gewonnen, wo dann freilich die Uebereinstimmung seiner Verse mit dem Wortlaut der Istorie nur durch Annahme einer gemeinsamen Benutzung derselben Vorlage sich erklärte. Derartige Zweifel werden aber an folgender Stelle nicht erhoben werden können:

Istorie Cap. 196.	**Inf. XII,** 118.
Ausführliche Erzählung von der Ermordung des englischen Prinzen Heinrich de Alemannia durch Guido von Montfort in der Cathedrale zu Viterbo: Per la morte del detto Arrigo, Adoardo suo fratello (falsch!) molto cruccioso, isdegnato contro a Re Carlo si partì di Viterbo ... *e 'l cuore* del detto suo fratello in una coppa d' oro *fece portare,* e porre in sun una colonna in capo del ponte di Londra *sopra il fiume di Tamisia per memoria* agl' Inghilesi *del detto oltraggio.*	"Mostrocci un ombra dall' un canto sola Dicendo: colui fesse in grembo a Dio *Lo cuor, che 'n su Tamigi ancor si cola.*"

Die Erzählung von Heinrich's Herz findet sich allein in den Istorie, obwol die Ermordung selbst in vielen Quellen und zum Theil sehr ausführlich erzählt wird. Die in den Istorie und bei Dante allein vorkommende Angabe über die Beisetzung von Heinrich's Herz "in su Tamigi", auf einer Säule auf einer Themsebrücke ist falsch — vgl. Gebauer, Leben und Thaten Herrn Richard's S. 274 ff. — gewiss ein schlagender Beweis für die Richtigkeit des von mir angenommenen Zusammenhanges der Verse Dante's und der Nachricht der Istorie!

Am entschiedensten dürfte wegen der Uebereinstimmung im Wortlaut und wegen der Natur der übereinstimmenden Angaben folgende Stelle für die Benutzung der Istorie durch Dante sprechen:

Istorie Cap. 161.

E nota, che al tempo del detto Popolo, e prima, poi a grande tempo i cittadini di Fiorenza viveano *sobri* e di grosse vivande, e con poche spese e con buoni costumi, e di grossi drappi vestivano loro e loro donne, e molti portavano *le pelli scoperte* senza panno, e le berrette in capo, e la maggiore parte cogli usatti in piede, e le donne senza ornamento: e passavansi le maggiori d' una gonella assai stretta e di grosso scarlatino di Pro o di Camo, cinta d' uno scheggiale all' antica, e uno mantello foderato di vajo col tassello di sopra, e portavanlo in capo: e le comune donne vestite d' uno grosso verde di Cambragio per lo simile modo. Libbre C. era comune dote, e libbre CC. o CCC. era tenuto a quello tempo grandissima dota, avvegnachè 'l fiorino d' oro valea soldi XX: e le più delle pulcelle aveano anni XX. o più innanzi ch' andassono a marito.

Parad. XV, 97.

"Fiorenza dentro dalla cerchia antica
Ond' ella toglie ancora e terza e nona
Si stava in pace *sobria* e pudica.
Non avea catenella, non corona
Non donne contigiate, non cintura
Che fosse a veder più che la persona.
Non faceva nascendo ancor paura
La figlia al padre, che 'l tempo e la dote
Non fuggían quinci e quindi la misura.
Non avea case di famiglia vote
Non v' era giunto ancor Sardanapalo
A mostrar ciò che 'n camera si puote.
. . . .
Bellincion Berti vid' io andar cinto
Di cuoio e d' osso e venir dallo specchio
La donna sua, senza 'l viso dipinto.
E vidi quel di Nerli, e quel del Vecchio
Esser contenti *alla pelle scoverta*
E le sue donne al fuso ed al pennecchio."

Die Uebereinstimmungen im Wortlaut sind nicht zahlreich, aber schlagend — so namentlich die "pelle scoverta" und "le pelli scoperte." Vergleicht man beide Stellen genauer, so zeigt sich, wie Dante Punkt für Punkt seiner Vorlage folgt. Man beachte nur den Schluss der Istorie über Mitgift und Alter der Bräute und die Verse Dante's: "La figlia — misura". Nur insofern entfernt sich Dante von seiner Quelle, dass er den Redenden nicht überall die alten Verhältnisse schildern, sondern meist die Zustände einer späteren verkommenen Zeit tadelnd den frühern vergleichen lässt.

Die angezogenen Stellen werden vorläufig genügen, darzuthun, dass meine Vermuthung über die eingehende Benutzung, welche Dante von den Istorie gemacht hat, nicht jeder Begründung entbehrt. Im Anschluss an eine Abhandlung über das Werk der Malespini, die ich in nicht langer Zeit hoffe der Oeffentlichkeit übergeben zu können, werde ich meine Annahme durch eine eingehende Vergleichung der bezüglichen Stellen der Commedia mit den Angaben der Istorie näher zu begründen suchen.

"OMO" im Menschenangesicht.

Eine Parallele

von

Dr. **Reinhold Köhler.**

Purgatorio XXIII, 32. 33:

> Chi nel viso degli uomini legge OMO,
> Bene avria quivi conosciuto l' emme.

Vgl. dazu Berthold von Regensburg, herausg. von Fr. Pfeiffer, I, 404:

Nû seht, ir sæligen gotes kinder, daz iu der almehtige got sêle unde lîp beschaffen hât. Unde daz hât er iu under diu ougen geschriben, an daz antlütze, daz ir nâch im gebildet sît. Dâ hât er uns rehte mit geflôrierten buochstaben an daz antlitze geschriben. Mit grôzem flîze sint sie gezieret unde geflôrieret. Daz verstêt ir gelêrten liute wol, aber die ungelêrten mügent sîn niht verstên. Diu zwei ougen daz sint zwei O. Ein H daz ist nicht ein rehter buochstabe, ez hilfet nieman den andern: als HOMO mit dem H daz sprichet mensche. Sô sint diu zwei ougen unde die brânen dar obe gewelbet unde diu nase dâ zwischen abe her: daz ist ein M, schône mit driu stebelînen. Sô ist daz ôre ein D, schône gezirkelt unde geflôrieret. Sô sint diu naselöcher unde daz undertât schône geschaffen reht alse ein kriechsch E, schône gezirkelt unde geflôrieret. Sô ist der mund ein I, schône gezieret unde geflôrieret.

Nû seht, ir reinen kristenliute, wie tugentlîche er iuch mit disen sehs buochstaben gezieret hât, daz ir sîn eigen sît unde daz er iuch geschaffen hât! Nû sult ir mir lesen ein O und ein M und aber ein O zesamen: sô sprichet ez HOMO. Sô leset mir ouch ein D und ein E und ein I zesamen: sô sprichet ez DEI. HOMO DEI, gotes mensche, gotes mensche!

Weimar.

Ein Dante-Codex in der Capstadt.

Von

Dr. **Hermann Grieben.**

Sir George Grey's Bibliothek, jetzt durch Schenkung Eigenthum der Capstadt, enthält unter ihren handschriftlichen Schätzen, laut gefälliger Mittheilung des Bibliothekars, Herrn Dr. Wilhelm Bleek (aus Bonn), auch zwei Manuscripte von Dante's Commedia. Das eine (Antaldino terzo) rührt aus der Librischen Bücherauction her und wird nicht für sonderlich werthvoll erachtet; das andere dagegen soll aus dem 14. Jahrhundert stammen und sehr schätzbare Lesarten aufweisen. Dass dies wirklich der Fall, scheint indessen noch nicht festgestellt zu sein, weshalb ein kurzer Bericht über die Beschaffenheit dieses Codex hier wohl am Orte sein wird [1]). Sir George Grey war bekanntlich in der Zeit von 1854 bis 1861 Gouverneur vom Cap der guten Hoffnung und hat in den letzten sieben Jahren, wie schon früher (1846) einmal, die Regierung von Neu-Seeland geführt. Als er die Capstadt verliess, nahm er seine reiche Büchersamm-

[1]) Inzwischen hat Herr Dr. Bleek in dem Septemberheft des South African Magazine, welches Bond und Forster in der Capstadt herausgeben, dem dortigen Leserkreise bereits einige Mittheilungen über die beiden Codices gemacht und im Uebrigen auf diesen zweiten Band des Jahrbuchs der deutschen Dante-Gesellschaft verwiesen

lung nicht mit, sondern vermachte sie der Colonie. Wie er in den Besitz der Dante-Handschrift, welche Herr Dr. Bleek Codex Greyanus benannt hat, gelangt ist, darüber giebt der Catalog der Bibliothek keinen Aufschluss. Das Gerücht sagt, vor etwa zehn Jahren seien in Italien "zwei äusserst werthvolle Dante-Manuscripte" zum Verkauf gekommen und von den Agenten des brittischen Museums und Sir George Grey's angesteigert worden; letzterer hätte dann schliesslich das vorzüglichere von den beiden für den Preis von 300 Pfd. St. oder noch mehr erstanden [1]). Herr Dr. Bleek will indessen für die Richtigkeit dieser Angabe keine Gewähr leisten und hofft, Bestimmtes von Sir George Grey, der binnen Kurzem von Neu-Seeland nach England zurückgekehrt sein wird, in Erfahrung bringen zu können.

Der Codex Greyanus ist auf Papier geschrieben und zählt im Ganzen 260 Blätter, deren drei letzte indessen weiss geblieben sind. Vorgeheftet ist ein Pergamentblatt und als Umschlag vorn und hinten dient dickes Papier von moderner Beschaffenheit. Eingebunden ist das Ganze in weissen Maroquin; die Deckel sind einfach, aber elegant gepresst und werden durch schlichte Krampen zusammengehalten. Auf dem Rücken des Bandes steht mit schwarzer Dinte geschrieben: DANTE MANOSCRITTO. Jedes Blatt des Manuscriptes ist $8^3/_5$ Zoll hoch und $5^1/_2$ Zoll breit, hat also ziemlich genau das Format dieses unseres "Jahrbuches." Auf jeder vollen Seite stehen 28 oder 29 Zeilen; der freie Rand misst oben 1, unten etwa $1^3/_4$, aussen $1^1/_2$ und innen etwa 1 Zoll. Mit Zahlen bezeichnet sind die Seiten nicht, aber am Ende jedes zehnten Blattes markiren

[1]) [Man könnte möglicher Weise an das Frullani-Gallettische Manuscript denken, De Batines Bibliogr. Dant. Nr. 179, Witte Dante-Forschungen S. 282, 283, wenn nicht das Format, das bei letzterem als Folio angegeben wird, so wie der Umstand entgegenstünde, dass der Codex Frullani in zwei Columnen geschrieben ist. Jedenfalls sind beide Handschriften sehr nahe verwandt.]

Custoden oder Folgezeiger das Ende einer Signatur und jede Signatur zeigt das Wasserzeichen (eine malvenähnliche Blume) zwei oder dreimal, gerade da, wo die Bogen zusammengefaltet sind. Jede Terzine ist von der folgenden um den Raum einer Zeile abgesetzt und am Schluss jedes Canto ist ein freier Raum von drei Zeilen Breite. Der Anfangsbuchstabe der ersten Zeile jeder Terzine steht etwa einen halben Zoll weit links abseits vom Text, bei den beiden anderen Zeilen beträgt dieser Abstand nur halb so viel. Zu Anfang jedes Canto ist Raum gelassen für ein farbiges Buchstabenbild und der Initiale der zweiten Zeile ein wenig mehr an den Text herangerückt, während gerade der Buchstabe, der illuminirt werden sollte, nur klein angedeutet ist, wie z. B. im dritten Canto des Inferno:

p Er me si ua nella citta dolente
P me siua nelleterno dolore
P er me siua tralla pduta gente.

Zu Anfang jedes der drei Bücher ist für eine grössere Illumination von der Grösse eines Quadratzolles Raum gelassen und der betreffende Buchstabe ganz schmal daneben gezeichnet. Indessen ist kein einziges Bild wirklich ausgeführt; das Manuscript enthält durchaus gar keine colorirten Initialen. Dafür hat aber auch der Text der Commedia nicht die geringste Lücke; er ist ganz vollständig. Das Inferno beginnt auf Blatt 1 und schliesst auf der Rückseite des 87. Blattes; das Purgatorio geht von Blatt 88 bis 173 (Rückseite); ein sechs Zeilen breiter weisser Raum markirt dort das Ende des Buches; dann beginnt auf derselben Seite das Paradiso und schliesst auf der Rückseite des 257. Blattes. Zu Anfang jedes Canto oder, wie die Bezeichnung hier durchweg ist, Capitulo sind neben der arabischen Ziffer, welche die Zahl desselben in der ganzen Reihenfolge angiebt, von einer anderen Hand in mehr fliessender, aber auch sehr schwer leserlicher Schrift mit schlechter Dinte allerhand Randbemerkungen eingetragen, die sich auf

den Inhalt des Textes beziehen. Auch Columnentitel von derselben Hand sind vorhanden; auf der Vorderseite des Blattes geben sie kurz den Inhalt, auf der Rückseite in arabischen Ziffern die Nummer des Canto an. Manche Blätter des Purgatorio und des Paradiso sind doppelt numerirt, so dass z. B. der letzte Gesang des Ganzen sowol die Zahl 33 als auch 100 trägt, und zwar erstere oben in der Mitte und letztere links neben der Initiale. Je schlechter diese späteren Eintragungen geschrieben sind, desto klarer und leserlicher tritt der eigentliche Text vor's Auge. Herr Dr. Bleek hat den dritten Gesang des Inferno buchstäblich copirt und eingesandt, da bekanntlich der Witte'schen Textrevision eine Confrontirung der Lesarten gerade dieses Gesanges in allen irgend erreichbaren Manuscripten voraufging. Wenn Irgendwer, so wird Herr Geheimrath Witte entscheiden können, welcher Werth diesem Codex Greyanus in der Capstadt beizulegen ist.

Nachtrag.

Auf besondere Rückfrage hat Herr Dr. Bleek in der Capstadt mir nachträglich auch über die Beschaffenheit des zweiten in der Sir George Grey-Bibliothek befindlichen Dante-Manuscripts (Codex Antaldinus tertius) gefällige Auskunft ertheilt und zugleich die Lesarten desselben im dritten Canto des Inferno collationirt.

Der in gelbe Lederdeckel gefasste Band ist 201 Blätter stark; nur 29 sind von Pergament und zwar fol. 1, 14, 15, 30, 31, 44, 45, 56, 57, 68, 81, 82, 95, 96, 109, 110, 123, 124, 134, 147, 148, 162, 163, 176, 177, 188, 189, 200 und 201, so dass also nur mit zwei Ausnahmen (68 und 134, wo Purgatorio und Paradiso beginnen) immer je zwei Pergamentblätter neben ein-

ander liegen. Uebrigens sind viele derselben, namentlich fol. 15, 30, 31, 44, 82, 96, 109, 110, 123, 124, 162, 163 und 176 Palimpseste und ist an vielen Stellen die ältere ausgelöschte Schrift immerhin noch lesbar.

Alle übrigen 172 Blätter sind von Papier. Jedes Blatt ist $10^5/_8$ Zoll hoch und 8 Zoll breit. Der Rand um den geschriebenen Text misst ausserhalb $2^1/_2$, innerhalb 2, unten $2-2^1/_2$ und oben $^1/_2$ Zoll. Auf jeder vollen Seite stehen 37 Zeilen. Der Text ist durchaus vollständig; es fehlt keine Zeile. Das Inferno reicht bis auf die Vorderseite des 66. Blattes; dessen Rückseite und Blatt 67 sind unbeschrieben. Auf dem Pergamentblatt 68 beginnt dann das Purgatorio, das bis zum 133. Blatt reicht, während das Paradiso auf dem Pergamentblatt 134 anhebt und auf der Vorderseite des letzten Blattes 201 abschliesst.

Ueberschriften und Titel finden sich nirgends, weder bei dem Beginn der drei Bücher noch bei den einzelnen Canti; letztere sind von einer späteren Hand am Rande mit kleinen arabischen Ziffern der Reihenfolge numerirt.

Die Initialen sind sämmtlich colorirt und zwar bei jeder Terzine in Gold und Roth oder Blau, bei jedem neuen Canto in grösserem Massstabe und reicherem Farbenschmuck, zu Anfang jedes der drei Bücher aber ausserdem mit dem Miniaturbilde des Dichters verziert, so dass also Dante im Initiale des Inferno sitzend und ein Buch lesend, im Initiale des Purgatorio in einem Kahne fahrend und im Initiale des Paradiso verzückt aufwärtsschauend erscheint.

Auf der Vorderseite des ersten Blattes bemerkt man zwischen den Zeilen einige Noten in lateinischer Sprache und auf der Rückseite desselben Blattes den Anfang eines ebenfalls lateinischen Commentars.

Auf dem vorderen Schmutzblatte, von dem aber nur noch $1^1/_2$ Zoll breit vorhanden, liest man folgende Bemerkung von der Hand des Marchese Antaldi:

„Codice cartaceo-membranaceo in foglio, scritto al fine del Secolo XV [1]) ogni quaderno è inserito in un foglio di Pergamena. La lezione è poco corretta. Il comprai in Urbino dal librajo Ponis e credo provenga della libreria di Ciccarini *Antaldi.*

Auf zwei Blättern (p. 15—18) des Handschriften-Cataloges der Librischen Bibliothek findet sich eine Beschreibung der drei Antaldischen Commedia-Codices. Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass der obenbeschriebene in der Capstadt befindliche Codex der Antaldino terzo ist [2]).

---

1) [Herr Dr. Theodor Heyse, der die Handschrift 1839 in Pesaro collationirte, setzt sie in den Anfang des 15. Jahrh.]

2) [Die eben erwähnte Heyse'sche Collation giebt hierüber volle Gewissheit. Gedacht wird der Handschrift schon in einem von Antaldo Antaldi 1813 veröffentlichten Doppelblatte, in welchem er Lesarten des Cod. Antald. I, jetzt im Britischen Museum, mittheilt. — Eine Erörterung über den Platz, den beide Codices der Capstadt unter den Dante-Handschriften einnehmen, findet sich in Witte Dante-Forschungen S. 281, 284, 289.]

Handschriften der Divina Commedia in Constantinopel und Cagliari.

Von

Karl Witte.

Im Herbst 1867 theilte Mr. Charles Newton, der Entdecker der Ueberreste des Mausoleums, dem ich im Engadin begegnete, mir mit, dass die **Bibliothek des Serails** eine vorzüglich gute Handschrift der Divina Commedia enthalte. Heimgekehrt wandte ich mich an Herrn Dr. Dethier, der nach Newton's Angabe dem Manuscript bereits seine Aufmerksamkeit zugewandt hatte, mit der Bitte um nähere Auskunft. Meinem Wunsche wurde durch nachstehende, vom 27. März 1868 datirte Mittheilung freundlich entsprochen:

"Das Manuscript ist in Folio auf Pergament geschrieben, die Breite der Blätter ist 25 Centimeter, die Höhe 33 Centimeter, aus dem 15. Jahrhundert, sehr schöne gothische Schrift mit interessanten Illuminationen, welche bis fol. 36 vollendet sind. Fol. 37 und 38 sind die Skizzen fertig ohne die Illumination, und geben so einen interessanten Beitrag für die Geschichte der Malerei, da man hier die Skizzen und Farbe-Manipulation in der Arbeit selbst ertappen kann. Fol. 77 endet Dante. Es folgt darauf bis Ende des Bandes (fol. 81) lateinisch und italienisch ein

Liber Sententiarum Salomonis. Als Beispiel gebe ich Folgendes:

Scimus autem quoniam diligentibus Deum omnia chooperantur in bonum.	*Nui savemo che a quelli ch' amono Dio tute le chose si avrade* (?) *in ben.*

Auf fol. 81 verso liest man den gemüthlichen Spruch:

Istum librum non comodabis. Si comodabis, non reabebis. Si reabebis, non tam bene. Si tam bene, non tam cito. Si tam cito, vides amicum."

Diesen Angaben war die Nachbildung eines auf der ersten Seite der Handschrift ersichtlichen Wappens beigefügt. Herr Director, Prof. Wiggert in Magdeburg, dem ich dasselbe vorlegte, hatte die Güte, mir am 18. Mai Folgendes darüber zu schreiben:

"Das Wappen, wie es scheint drei silberne Schrägbalken im rothen Felde, führten die Herren von Aquino im Neapolitanischen, die theilweis auch Grafen von Caserta waren, und zu denen auch Thomas von Aquino im 13. Jahrhundert gehörte. Ob aber gerade aus dieser Familie im 15. Jahrhundert der Besitzer des fraglichen Manuscriptes gewesen ist, steht dahin. Das Wappen ist nämlich von der Art, dass es recht wohl auch mehrere andere Geschlechter, namentlich vom niederen Adel und Patricier in Toscana und anderswo, geführt haben können. Darüber würden nur specielle Werke über italische Adelswappen, wie sie in Berndt's Wappenliteratur aufgeführt werden, Auskunft geben können. Hier sind mir diese Werke nicht zugänglich, und so muss ich herzlich bedauern u. s. w."

Da der relative Werth des Manuscriptes sich nur auf Grund einer Probecollation würde feststellen lassen, so wiederholte ich meine Bitte um eine solche, obgleich schon der erste Brief des Herrn Dr. Dethier mir wenig Aussicht auf deren Gewährung eröffnet hatte. Ich blieb ohne Antwort und vernehme ganz neuerdings durch einen Brief des Herrn Dr. Hermann Grieben zu meinem lebhaften Bedauern, dass Dr. Dethier, der auf einer

Reise nach dem Occident begriffen ist, durch einen Unfall in Wien an's Krankenlager gefesselt wird.

Inzwischen hatte ich andere Wege versucht, um zu einer Probevergleichung des Serail-Manuscriptes zu gelangen; leider nicht mit günstigerem Erfolge. Herr Dr. Ohly in Constantinopel, dem mein Wunsch übermittelt worden, schreibt mir am 15. October:

> "Sie scheinen anzunehmen, dass es, um das in Rede stehende Manuscript zu vergleichen, nur, wie in Europa, einer Einführung oder persönlichen Bekanntschaft mit den Bibliothekaren bedürfe. Allein um zur Benutzung jener Bibliothek gelassen zu werden, hat man vorerst einen förmlichen Ferman zu erwirken, welcher 2½ türkische Pfund kostet, und dann bedarf es bei jedem Besuche der landesüblichen Geschenke, welche anzunehmen hier ebenso wenig anstössig ist, als in Europa es einem Geistlichen verargt wird, bei Kindtaufen u. dergl. Geschenke zu nehmen. Die Handschriften sind in Kisten gepackt, welche beim Gebrauch in das Schreibzimmer gebracht und nachher jedesmal wieder an ihren Ort zurücktransportirt werden — alles dies mit grosser Umständlichkeit und Benutzung vieler Personen, so dass die zu machenden Präsente den Kosten des Fermans gleich kommen mögen."

Die *Gazzetta ufficiale del Regno d'Italia* enthält in ihren Nummern vom 15, 16. und 17. Sept. 1868 die ausführliche Beschreibung einer Handschrift der Divina Commedia, welche aus dem Nachlass des Monserrato Rossellò, eines Juristen des 16. Jahrhunderts, stammt und gegenwärtig der Königl. Bibliothek zu **Cagliari** angehört. Nach dem Berichte öffentlicher Blätter hat Efisio Cóntini, der Verfasser dieser Beschreibung, später in den "Conferenzen" italienischer Gymnasialprofessoren, die im September zu Florenz gehalten wurden, über denselben Gegen-

stand noch einen Vortrag gehalten. Das Manuscript, über welches Valéry wol zuerst kurze Nachricht gegeben [1]), ist in Quart, auf Pergament geschrieben und soll nach Campi, dem Mitbesorger der grossen Padovaner Ausgabe der Div. Comm., der zweiten, nach Cóntini aber der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehören. Die Anfangsbuchstaben der Gesänge sind mit Arabesken, zum Theil auch mit Figuren geschmückt. Den Text begleiten lateinische und italienische Anmerkungen, von denen jene jedoch mit dem XXVI. Gesange der Hölle abbrechen. Die einen wie die anderen erscheinen nach den mitgetheilten Proben nicht von sonderlicher Bedeutung. Ursprünglich hatte die Handschrift 24 Lagen oder 192 Blätter, wovon jedoch 30 Blätter verloren gegangen sind; unter Anderem fehlen die 106 ersten Verse von Inf. III. Die Orthographie ist in hohem Masse vernachlässigt: so heisst es statt *Adige* an einer Stelle *aideschi* und an einer anderen *di gen*, ferner *Delaficha deyta* statt *Delfica deità* und mehr dergleichen. Weitere Beweise für die Gedankenlosigkeit des Schreibers bieten Entstellungen wie folgende: *Gridavano altro viro non chonoscho* (für *Gridavan alto: virum non cognosco*), *L' età del brolo e del suo tempo felice* (für *L' età dell' oro e suo tempo felice*), *Qual te teme spinge me te persuade* (für *Qual Temi o Sfinge men ti persuade*). — Von der gewöhnlichen Pest der Handschriften der Div. Comm., von Rasuren und zum Theil unverständigen Aenderungen, ist auch diese nicht verschont geblieben.

Cóntini, der, wie er berichtet, von dem Inferno eine diplomatisch treue Abschrift genommen, Purgatorio und Paradiso aber buchstäblich collationirt hat, beabsichtigt auf dies Manuscript eine neue Ausgabe zu gründen und ladet zur Subscription darauf (à 10 Franken) ein. Er sagt selbst, der Varianten seien so viele, dass man sie, ohne den gesammten Text wiederzuge-

---

[1]) Vgl. auch *Esposizione Dantesca* p. 50, 51.

ben, nicht aufzählen könne. Dass dieselben von sehr verschiedenem Werthe seien, ist ihm nicht entgangen. Inzwischen giebt er zur Probe aus dem Inferno 25 Lesarten, die ihm empfehlenswerth scheinen. Darunter sind einige allbekannt und vielfach besprochen; so namentlich XIV. 48, XXIV. 6, XV. 29 (letztere in den Text der Berliner Ausgabe aufgenommen), XXXIII. 26 (ebenso) und 86. Andere, wie XIX. 33, XXX. 108 (zweite Vershälfte), XXXIII. 13 und 58. haben, wenn gleich bis dahin weniger oder gar nicht über sie verhandelt war, gleichfalls in jener Ausgabe Platz gefunden. Die übrigen sind folgende: II, 80. *se gia fusse in me tardi, Più non t' è uopo c' aprirmi* — IV. 43. *Gran duol mi porse* — X. 129. *attendi: e qui dirizzò il dito* — XII. 110. *e quell' altro che biondo* — XIII. 106. *Quivi rastregneremo* — XXIII. 57. *a tutti il tolle* — XXIX. 97. *Allor si mosse il* — XXX. 51. *Tronca dal altro* — 65. *Di Casentino scendon giù in Arno* — 73. *Iv' è* (so ist wol zu lesen, während in der Gazzetta "*Sve*" steht) *Romena là dove falsai* — 108. *E io o 'l braccio* — XXXII. 30. *No avaria pur da loro* — XXXIII. 31. *Con cagne mastre* — 80. *dove si suona* — 87. *No dovevi ei figliuoli* — 89. *Uguigione e Brigata* — 145. *lasciò un diavolo* — 146. *e un suo prossim.* — Schwerlich dürfte unter diesen allen, die für X. 129 und XXXIII. 145 (von denen die erste sich auch in der Cortoneser Handschrift und die zweite bei Guiniforte Bargigi findet) vielleicht ausgenommen, eine Lesart den Beifall der Einsichtigen finden.

The Matilda of Dante.

By

Henry Clark Barlow, M.D.

Honorary member of the German Dante-Society.

No one among the ladies introduced subjectively by Dante in the Divina Commedia has, in recent times, given more difficulty to the critics to determine and identify, than the *Donna soletta* whom the Poet meets with in the terrestrial Paradise gathering for a garland the choice flowers with which her path is decked and singing as she moves along. She corresponds to Lia who had appeared to Dante in a dream just before, and might be the eldest daughter of Laban still, the symbol of the *vita attiva*, only that a few cantos farther on, and close upon the close of the Cantico, the Poet calls her *Matelda*. Her first appearance to Dante brings to his remembrance the adventures of Proserpine,

nel tempo, che perdette
La madre lei, ed ella primavera.

Her singing is so enchanting, that the Poet begs of her to approach him, that with the sweet sound he may also receive the sense. When she raises her eyes from the ground and looks at him, they are so beautiful and full of love, that he doubts very much if those of Venus under the influence of her

sons feathered dart, were ever more so. He had not then seen the eyes of Beatrice, and the glance of Matelda might serve to prepare him for the shock of their greater brilliancy. The functions which she has to perform for the Poet are very important. Her song is pardon and reconciliation with God,

Beati, quorum tecta sunt peccata:

and her operations are to steep his mind in the forgetfulness of past evil, and to refresh it with the remembrance of good: in other words to cause him to drink of the two branches of the river of the terrestrial paradise Lethe and Eunöe.

The old commentators expressed no doubt whatever as to the person of *Matelda.* From the days of Pietro Allighieri to those of the Padre Venturi (1732), a period of about four hundred years, she was accredited to stand for the famous Countess Matilda of Tuscany, the great supporter of the Papacy, who dying, August 1., 1116, left her territorial possessions to the Church. — "Quæ dum ad mortem appropinquaret, totum suum patrimonium super altari sancti Petri in Roma obtulit, quod adhuc hodie dicitur patrimonium ecclesiæ" — as saith Peter the eldest son of Dante. Jacopo della Lana says the same — "Questa fu la contessa Mathelda proba, saggia, savia, et vertudiosa, la quale elli (Dante) pone per la vita attiva." This note is reprinted in the excellent edition dell' Ancora, 1819, as the best thing that could be said on the subject. The Ottimo is silent, there is not a word about Matelda, a very remarkable circumstance and very suggestive.

Benvenuto and Buti both declare for the countess, though the latter very judiciously remarks that it is not made evident by the text. Landino and Vellutello also here follow their predecessors. The former quotes Giovanni Villani in evidence, and suggests various reasons why Dante should have placed Matilda here. At the commencement of the Purgatory he had located Cato a man devoted to liberty, and here, therefore, on

the confines of Heaven, in the awful presence of the "*animal binato*", and the "*milizia del celeste regno*", we find a lady devoted soul and body to the church. Matelda is alone, because the duties of the *vita attiva* still require time and place for meditation. Her singing Landino regarded as symbolical of the eloquence which wisemen use to persuade those who govern to use justice and to abstain from evil; and lastly her gathering flowers shows that in the *vita attiva* those operations are to be preferred which are in themselves most virtuous. Daniello was of the same opinion, and added — "dice che sè n' andava soletta, perchè, in vero, poche, anzi niuna donna à lei di bontà, e di valore eguale si ritrovò giammai". — If this were so, Dante could not have selected a more fit and proper person to receive him and conduct him to Beatrice. Daniello explains her selecting flower from flower as "operando et sciegliendo una operatione da un' altra; il che è proprio della vita attiva."

The Padre Venturi (1732) appears to have been the first who raised a doubt as to the person of Matelda. It is certain, he says, that by her the Poet intended *la vita attiva*, but adds — "chi poi ella si sia, è difficile il risaperlo", and that the commentators "tirando a indovinare, suppongono essere la gloriosa e tanto della Chiesa e dell' Italia bene merita contessa Matilda". Whoever has read attentively the 20th chapter of Villani's fourth book, can scarcely fail to believe that if any historical personage is here meant it must be the Countess. But now the very reasons which induced the old commentators to receive and recognize the countess Matilda of Canosa as the *Donna soletta*, are just those which move their modern successors to reject her — the love and devotion she showed to the Church.

Lombardi (1791) quotes Venturi's doubt as if not quite satisfied himself on the point; but as he regarded the terrestrial

paradise, or *la divina foresta*, to be a type of the Church, the lady here introduced represented, he thought, love and devotion to the Church, and that no one could be a better representative of these than the countess Matilda. Biagioli thought so too.

Paolo Costa (Edit. Firenze 1830) placed the difficulty fairly before the reader. "Questa donna dicono che sia simbolo della vita attiva. Ciò nel senso morale. Nel senso letterale vogliono alcuni che ella sia la contessa Matelda, che ebbe in feudo da Pandolfo suo padre la Toscana. Pare che sì fatta opinione sia da riputarsi falsa. Questa contessa si collegò col pontefice Gregorio VII. contro l' imperatore Enrico: persuase Currado figliuolo di lui a rivolgere contro il padre quelle armi che gli erano state commesse per difenderlo. Sarà egli dunque possibile che dal Poeta ghibellino, in questi cantici intesi ad esaltare l' imperiale autorità, siasi collocata in luogo di grande onore una donna tanto nemica all' impero? Pensa che Matelda lasciò in testamento i propri stati al pontefice e che, avendo Dante biasimato Costantino perchè arricchì i papi, non è da credere che egli sia stato molto tenero di cotesta donatrice Matelda".

This remark of Costa almost exhausts the whole objection. The countess Matilda had been a very heroic woman, often engaged in war and leading armies herself, a very different person indeed to the gentle creature whom Dante meets with in the terrestrial paradise gathering flowers.

Some other Matilda therefore must be found who should better fulfil the indications of the Poet. Twenty five years elapsed before another was discovered. At length the eminent Roman Dantophilist, Michelangelo Caetani, Duke of Sermoneta, reading one day in the Acts of the Bollandists under the 14th March, found there a Matilda that seemed just the one that was wanted. This was a lady who lived in the 10th century, the beata Matilda wife of Henry the Fowler, mother of the Emperor Otho 1st,

and grandmother of Henry the Saint, who caused her eminent virtues to be duly recorded. The brochure of the Duke (1857) contains in two dozen pages the force of the objection and the qualifications of the new claimant.

The history of Matilda may be told in few words. Of noble birth, and placed, when a child, in the convent at Herford, of which her grandmother was the lady Abbess, the fame of her beauty and piety reached the circle of the court, and inflamed Henry, son of Otho duke of Saxony, with the desire to see, and possess her. This he effected in a somewhat clandestine manner, and, thanks to the yielding spirit of the Abbess, carried her off, not unwillingly, as his wife. A circumstance it is thought which might have suggested to Dante, i acquainted with this history, the Rape of Proserpine. It is related that she would sit up all night long contemplating the mysteries of the faith, that she made the vault of the sacred temple resound with her religious songs, and was an angel of goodness, as well as a woman of yielding disposition.

She made an excellent wife, restraining her husband's impetuous temper, interceding with him for the oppressed, and inspiring him with the love of justice and clemency. Her kindness and charity to the poor and sick were the themes of universal praise; she would perform for them the humblest offices, with her own hands preparing their baths (Dante's Matilda was an adept at dipping), healing their wounds, and waiting on them like a servant.[1]) She brought her husband a numerous family; three sons and six daughters: Otho the great, who succeeded his father and reestablished the Empire, a circumstance to a Ghibilin, like Dante, outweighing every other consideration, but one not much insisted upon by the Duke Cae-

[1]) (See *Witikindo de Gestis Othonum.* Scriptores rerum germanicarum, Helmstaedt 1688. *Monumenta Germaniæ Historica.* Tom. VI. Vita Mathildæ *Reginæ* etc. etc.)

tani; Henry Duke of Bavaria; and Bruno Archbishop of Cologne and Duke of Lorrain. Of her daughters, Gerberge became by a second marriage wife of Louis IV. of France; Hedinge, married to Hugh of France, became the mother of Hugh Capet; Helen who, like her namesake of Old, was carried off by her lover, the count of Altenburg; and Matilda who directed the Abbey of Quedlinburg which her mother had founded, and where she ended her days. The names of the other two are not known. Notwithstanding Matilda was the mother of so many children it is said that she never lost the delicacy and freshness of her youth, but was till the last,

Qual vergine che gli occhi onesti avalli.

But the Countess was not to be deposed so easily. In the following year Salvatore Betti produced his dissertation, in the form of a dialogue, following the example of the Duke, *La Matelda della Divina Commedia,* Roma 1858. In this he justly observed that in the time of Dante and earlier, the fame of the Countess in Italy was such, that when a Matilda was mentioned without any special historical distinction, the grand Countess was always understood to be meant. It was she who had made the name popular in Italy. A summary of the argument, with that of the Duke, will be found in a pamphlet printed by Gaetano Trevisani, without date or name of place. In this brochure the claims of the Queen of Germany are approved and advocated.

This second Matilda gave rise to a third. When Dantophilists went earnestly seeking for Matildas they found more than they wanted, and had the choice of seven.

In 1860 Prof. Antonio Lubin of Gratz proposed Santa Matilda of Hackenborn, a benedictin Nun, who died in 1292. More recently the Cav. Prof. S. R. Minich in a dissertation, Venice 1862, "*Sulla Matelda di Dante*", has shown, with no

little erudition, that the probability is the Poet never intended any particular Matilda at all, or, if he did, that she was some dear personal friend of Beatrice who, unknown to critics, or to Giovanni Boccaccio, bore that familiar name. And he ventures to think that perhaps he may have discovered her in the *Vita Nuova* in a paragraph preceding the third sonnet. — "Appresso il partire di questa gentildonna, fu piacere del Signore degli Angeli di chiamare alla sua gloria una donna giovane e di gentile aspetto molto, la quale fu assai graziosa in questa sopradetta cittade; lo cui corpo io vidi giacere senza l'anima in mezzo di molte donne, le quali piangevano assai pietosamente. Allora ricordandomi che già l' avea veduta fare compagnia a quella gentilissima, non potei sostenere alquante lagrime; anzi piangendo mi proposi di dire alquante parole della sua morte in guidardone di ciò che alcuna fiata l' aveva veduta con la mia donna." Be this as it may, it is certain that Dante has given us no hint or indication whatever, which or what Matelda is here meant. All that we know about her is that in this terrestrial paradise she is the friend and companion of Beatrice, who mentions her name in the most familiar manner.

Prof. Minich thinks that some key will be found to Matelda in the etymology of her name, and he quotes the *Vocabulario* of *Ferrari*, Padova 1827—30, as authority for defining it *noble companion*, and gives its etymology from the English *mate* and *hilda*, saxon for lady. But etymologies often cut both ways, and may be pressed into opposite services. The true etymology of the name is from *maht, macht*, the English *might*, and *hilda* (from *hilde* battle, war) battle maiden — so that *mighty battle maiden*, or, as the English Johnson gives it, *heroic lady*, is the more correct explanation (see Yonge, "History of Christian names." 1863). This would tell in favour of the countess only. The Professor also thinks that Matelda does not in the terrestrial Paradise represent the *vita attiva*, nor, with

Lombardi, the love of the Church, nor with Landino "la theologia practica el cui officio è predicare, amaestrare, baptizare, et simil chose: però finge che Beatrice commette a Mathelda che lo bagni nel fiume Eunoe": but is simply the personification of *innocency* the reputed state of man in the garden of the Lord,

Fatto per proprio dell' umana spece.

The key to the character of Matelda (Purg. xxviii. 119) is contained in the verses descriptive of Dante's dream (Purg. xxvii. 97—108):

Giovane e bella in sogno mi parea
    Donna vedere andar per una landa,
    Cogliendo fiori, e cantando dicea:
Sappia, qualunque il mio nome dimanda,
    Ch' io mi son Lia, e vo movendo intorno
    Le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi allo specchio qui m' adorno;
    Ma mia suora Rachel mai non si smaga
    Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
Ell' è de' suoi begli occhi veder vaga,
    Com' io dell' adornarmi con le mani:
    Lei lo vedere, e me l' ovrare appaga.

Dante, in his Convito (Tratt. ii. c. 5), tells us that human nature has not merely one beatitude, but two, that of the *vita civile*, or *vita attiva*, and that of the *vita contemplativa*. And that the latter is more excellent and more divine, and therefore more like God, and more beloved by Him.

In the fourth Treatise, c. 17, Dante adopts the definition of Aristotle "*Che felicità è operazione secondo virtù in vita perfetta*"; and subsequently adds, "Veramente è da sapere che noi potemo avere in questa vita due felicità, secondo due diversi cammini buoni e ottimi, che a ciò ne menano: l' una è la vita attiva, e l' altra la contemplativa la quale (avvegnachè per l' attiva si pervegna, come detto è, a buona felicità) ne mena a ottima felicità e beatitudine." This shows, beyond all doubt, that the companion of Beatrice in the terrestrial para-

dise is the personification of the *vita attiva*, or *civile.* And it also leads us to infer that the same relation subsists between Matilda and Beatrice, as between Lia and Rachel, and, consequently, that Beatrice is a personification of the *vita contemplativa.* Her own words in reference to her place in Heaven,

Che mi sedea con l' antica Rachele,

show, if not their symbolical identity, at least their correspondence. The words of Lia in reference to herself, "Accenna l' azione, e la corona che ci otterrà in Paradiso il merito delle buone operazioni" (*Lombardi*). While those in reference to her sister allude to the vision of divine things in the mirror of God. The *belle mani* of Matilda, and the *begli occhi* of Beatrice, with which Dante is so ravished as they together ascend the celestial spheres, correspond to the hands of Lia and the eyes of Rachel. A voluminous treatise might be written on both. But it must suffice here to observe, that whatever foundation in real life the ideal characters of *Matelda* and *Beatrice* may have had, it is not probable that Dante would have gone back to the tenth century, or even to the twelfth, to find a companion for one who had been contemporary with himself.

---

17 *

Dante's Porträt.

Von

Dr. **Theodor Paur.**

Vorwort.

Gern bin ich der Aufforderung des Herrn Geheimen Rath Witte nachgekommen, meinen früheren Aufsatz über Dante-Bilder und Bildnisse vom Jahre 1859 in Prutz's deutschem Museum für das Dante-Jahrbuch neu zu bearbeiten. Nur zog ich es vor, von den Compositionen zur Commedia abzusehen und mich allein mit einer vollständigen und zusammenhängenden Erörterung über das Porträt Dante's, nach allen historischen Beziehungen desselben, zu befassen. Die Frage der Authenticität des Giotto'schen Dante-Bildnisses im Bargello zu Florenz hatte dabei eine hervorragende Rolle zu beanspruchen. Das Material, so unvollständig es noch geblieben sein mag, war nicht ohne Schwierigkeiten herbeizuschaffen; einen grossen Theil desselben verdanke ich der Güte Herrn Witte's, der noch in diesen letzten Wochen von Padua und Florenz aus bemüht war, mich über verschiedene Punkte aufzuklären. Auch Herr Professor Boehmer in Halle hat mir einiges Belangreiche zukommen lassen. Wenn ich der Darstellung nicht allzu knappe Gränzen gesteckt habe, so hoffe ich, wird doch überall Dante's Porträt als Mittelpunkt erkennbar bleiben und werden die gelegentlichen Bemerkungen über die Art, wie der Gegenstand von italienischen Schriftstellern behandelt worden, und über mancherlei Täuschungen auf diesem Gebiet nicht ohne Interesse gelesen werden.

Görlitz, den 21. October 1868.

Die Gesichtszüge des Menschen, in ihrer ersten Grundlage ein Geschöpf der Natur, sind in ihrer sich fortentwickelnden und zuletzt festen Bestimmtheit zumeist das Werk des Geistes. Deshalb finden wir in ihnen ein Gesammtbild des inneren Menschen, seiner zurückgelegten Geschichte, seiner Gewähr für die Zukunft. Freilich bedarf das Bild eines Commentars, der Lebensgeschichte des Menschen selbst; haben wir erst diese, dann ist das Porträt wie das bekräftigende Siegel darauf. Aber das menschliche Antlitz verräth uns noch mehr, gibt eine Ahnung jenes geheimnissvollen Etwas, das im Wesen jedes Menschen seine besondere Einheit, seinen eigentlichen Lebensquell bildet. So sind die Porträts bedeutender Menschen zu ihrer Geschichte eine unschätzbare Ergänzung und das Interesse für die Herstellung und Ueberlieferung derselben leistet der Zeitperiode, in welcher es sich regt, nicht blos das Zeugniss erweiterter Kunstthätigkeit, sondern auch einer erhöhten Schätzung des Menschen als eigengearteten, aus der Allgemeinheit der Gattung heraustretenden Einzelwesens. Indess hängt begreiflicher Weise der Werth des Porträts in historischer Beziehung von seiner Treue ab: erscheint die Ueberlieferung unzuverlässig, dann wird das überlieferte Bild für die Vorstellung zu einem sehr unsicheren Besitzthum, und es wäre in solchem Fall besser, die Geschichte der Person ohne ihr Konterfei zu haben, als mit einem blossen Phantasiegebilde, das die Geschichte um eine falsche Form und Gestaltung bereichert. Positives wird sich auf diesem Gebiet allerdings nicht so leicht feststellen lassen, und die Frage: hat der Mann wirklich so oder so ausgesehen, in den meisten Fällen eine offene bleiben müssen; aber gelingt es der Kritik auch nur, Einwendungen gegen eine an sich nicht unglaubwürdige Ueberlieferung als unbegründet zurückzuweisen, so darf sie sich immerhin sagen, das Ihrige gethan zu haben.

Bezüglich Dante's sind wir in der glücklichen Lage, aus frühester und späterer Zeit eine beträchtliche Anzahl von Bild-

nissen zu besitzen, die im Wesentlichen eine solche Uebereinstimmung zeigen, dass dadurch ein für immer geltender Grundtypus festgestellt erscheint. Es wird Niemand lange suchen dürfen, um auf dem jüngsten Gericht von Cornelius in der Ludwigskirche zu München oder auf dem Tafelgemälde von Overbeck "der Triumph der Religion in den Künsten" im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. unter den vielen Gestalten den Dichter der Göttlichen Komödie herauszufinden, so abweichend auch dort und hier die Auffassung im Ganzen erscheinen mag. Auch die beiden Bilder von Ary Scheffer, von denen das eine Dante mit Beatrice, das andere seine Unterredung mit dem unseligen Liebespaar in der Hölle darstellt, bedürften keiner Unterschrift, um die Person des Dichters erkennen zu lassen. Weniger entschieden, wol zufolge der in Blick und Mundöffnung sich lebhaft äussernden Empfindung, ist der herkömmliche Typus des Dante-Profils auf dem schönen Gemälde von Filippo Agricola, dessen Gegenstand die Entschleierung Beatricen's *) vor dem wonnig Bewegten auf der Höhe des Reinigungsberges bildet; aber was das Antlitz vermissen lässt, vollendet das ebenfalls typisch gewordene Kostüm. [1]) Auf diesen Bildern aus neuester Zeit spielt die Porträtähnlichkeit zwar ihre Rolle, aber sie blieb doch dem malerischen Zwecke im Ganzen untergeordnet und der Künstler durfte sich dabei einen weiteren Spielraum gönnen, als dem Porträtisten verstattet ist. Nun begegnen wir ferner in älteren und neueren Ausgaben der Commedia so manchem Dante-Porträt, welches augenscheinlich nicht als eine Fiction, sondern als das irgendwie beglaubigte Bildniss des Dichters gelten soll, ohne dass es den Herausgebern gefallen

*) [Da wir kein Bildniss von Beatrice kennen, so entlieh der Künstler die Züge, die er ihr beilegte, von des Dichters Vincenzo Monti schöner Tochter, der Gräfin Costanza Perticari.]

[1]) Ich urtheile nach dem Kupferstiche von Pietro Chigi zum 2. Bande der Lombardi'chen Ausgabe der Divina Commedia, Roma 1821.

hat, Quelle und Ursprung der Zeichnung anzugeben, so dass wir nicht recht wissen, was wir aus dem Bilde zu machen haben. Es erscheint diese Art von Illustration in Italien schon auf dem Titelblatte der venezianischen Folio-Ausgabe der Commedia von 1564 *), wo das Profil Dante's mit den charakteristischen Kennzeichen, Adlernase, vortretender Unterlippe und starkem Kinn, doch dem Gesammteindrucke nach mehr weich als streng, reich umrahmt in Holzschnitt sich darstellt. Ganz eigenthümlich, dem herkömmlichen Typus wenig entsprechend, tritt uns das sauber ausgeführte Brustbild in Medaillonform auf dem Titelblatte der Pesareser Ausgabe der Vita nova von 1829 entgegen: das ist sicherlich keine Erfindung eines Neueren; wahrscheinlich gehört das Bildchen einer alten Handschrift an, aber der Herausgeber hat unsere Wissbegierde nicht befriedigen mögen. Ebenso wenig der der Ugo Foscolo'schen Ausgabe der Commedia [2]) in Betreff des Dante-Porträts, welchem der Name H. Robinson unterzeichnet ist: wir erkennen hier wol im Einzelnen wiederum die bezeichnenden Stücke, wie scheint, von der sog. Todtenmaske treulich aufgenommen, aber das Ganze bietet mehr den Anblick eines munteren, etwas weibischen Mönches, als des strengen Weltverächters Dante. Einen völlig entgegengesetzten Anblick gewährt das ebenfalls ohne jede Auskunft über seinen Ursprung gelassene, in grossem Massstab ausgeführte Porträt vor Doré's illustrirter Ausgabe des Inferno: es macht in seiner überaus finsteren Haltung keinen erfreulichen Eindruck, und darf es als eine selbständige Composition Doré's betrachtet werden, so gehört es nicht zu den besten Leistungen des unerschöpflich reichen Künstlers.

Doch begeben wir uns zurück in die früheren Jahrhunderte,

*) [Sehr beachtenswerth ist auch der höchst charakteristische Holzschnitt vor der zweiten Ausgabe des Convivio. Venezia per Zuane Antonio e Fradelli da Sabio. 1521.]

[2]) Londra 1842—43, vor dem 2. Bande.

um allmählich bis zur Lebenszeit Dante's selbst hinaufzugelangen! Zunächst habe ich hier eine Reihe Bilder zu erwähnen, die noch in Italien vorhanden sind oder sein sollen, über welche ich indess nur nach den spärlichen oder unsicheren Mittheilungen Anderer berichten kann. Das eine ist die Freske des Andrea dal Castagno aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die Vasari in der Lebensgeschichte des Malers unter den Werken desselben aufführt. Sie befand sich ehedem, zusammen mit Petrarca, Boccaccio und anderen Gestalten aus dem Zeitalter Dante's, an der einen Wand der ehemaligen Casa de' Pandolfini zu Legnaja; später ist sie auf Leinwand übertragen und in die Gallerie der Uffizien zu Florenz aufgenommen worden. Die bekannten Aeusserlichkeiten, rothes Obergewand sowie Kappe mit Zipfel und Seitenlappen, sind vorhanden; im Uebrigen soll es ein blosses Phantasiebild sein.[3]) Ebenfalls aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, sowie andererseits aus dem Anfange des 16., stammen die Brustbildnisse des Dichters a fresco von Benozzo Gozzoli in der Kapelle des heil. Franziskus zu Montefalco bei Foligno und von Luca Signorelli in der Madonnenkapelle di S. Brizio zu Orvieto: dort prangt Dante neben Giotto und Petrarca, hier neben Hesiod, Ovid, Virgil und Claudian.[4]) Ferner wird Dante auf einem Frescogemälde von Alessandro Allori in der Kapelle de' Montaguti bei S. Nunziata aus dem 16. Jahrhundert, welches den Knaben Jesus lehrend und disputirend

---

[3]) S. Vasari, Vite, Trieste 1857, p. 293, Anm. 7. Giornale del Centenario di Dante S. 17. Crowe and Cavalcaselle, a new history of painting in Italy II, p. 305.

[4]) Vasari, Triest. Ausg. pp. 307^{b} Anm. 1, 453^{a} Anm. 4; Vasari selbst erwähnt der Bildnisse nicht. Crowe and Cavalcaselle, a new history of painting II, p. 501. III, p. 18. Das Berliner Museum besitzt ein ausdrucksvolles Dante-Porträt en face mit dem Lorbeer über der Kopfbedeckung, Zeichnung in Kohle, angeblich von Signorelli; von einer Beziehung dieser Studie zu der erwähnten Freske des Meisters ist nichts bekannt.

im Tempel darstellt, unter den Gottesgelehrten erkannt; einen guten Holzschnitt davon soll Gozzini für eine florentiner Ausgabe der Commedia vom J. 1862 gefertigt haben.[5]) Zu den völlig unsicheren gehört der vermeintliche Dante-Kopf, zur Seite einer weiblichen Gestalt, die natürlich für Beatrice gelten muss, auf den Fresken von S. Fermo zu Verona. Giovanni Sauro machte bald nach der Wiederauffindung des Giotto-Bildes im Bargello zu Florenz auf diesen verwandten Schatz aufmerksam, fand in beiden wesentliche und mit der Personalschilderung Dante's bei Boccaccio genaue Uebereinstimmung und glaubte auch Giotto aus dem Stil der Malerei herauszuerkennen. Alles das zusammen wurde von Cesare Cavattoni nicht ohne beissenden Spott als reine Illusion zurückgewiesen, und wenn man die von Jenem veröffentlichte Skizze des Profils betrachtet, kann man sich allerdings nicht dazu entschliessen, dem feinen Gesichtsbildner Giotto eine solche Versündigung gegen das Antlitz seines Freundes zuzutrauen.[6]) Nicht ganz so schlimm steht es mit dem angeblichen Dante-Bilde des Lucas von Leyden, über welches Filippo Scolari im J. 1823 mit warmer Begeisterung

---

[5]) Giornale del Centenario N. 36, Vasari, p. 1185, weiss zwar von diesen Fresken des Allori, aber nichts von der Gestalt Dante's darin. Weder der Artikel des Giorn. del Cent. noch Vasari sagen ausdrücklich, dass von den vielen Kirchen dieses Namens in Italien die S. Annunziata zu Florenz gemeint sei; doch ist dies wol anzunehmen. Indess stimmt die Beschreibung E. Förster's in dem Handbuch über Italien I, S. 413 auch nicht in einem Punkte mit den Angaben Vasari's überein. Von Bronzino, dem Lehrer und Grossvater Allori's, führt Vasari, p. 1181[a], ein Dante-Porträt an, das zugleich mit den Bildnissen Petrarca's und Boccaccio's die Lünetten eines Zimmers in dem Hause des Bartolomeo Bettini zu Florenz schmücken sollte; ich weiss nicht, ob noch etwas davon vorhanden ist.

[6]) Ritratto di Dante Alighieri scoperto nuovamente in Verona e illustrato per cura del sacerdote Professore Giovanni Sauro, Venezia 1842 und Osservazioni del sacerdote Cesare Cavattoni bibliotecario municipale sopra l' operetta intitolata Ritratto etc. Verona 1843.

Auskunft ertheilte.[7]) Es ist ein kleines Oelgemälde in Privatbesitz zu Verona, herstammend aus der venezianischen Gallerie des Ascanio Molin. Unter der Chiffre des Meisters steht die Jahreszahl 1518. Zur Linken des Bildes eine talarbekleidete Gestalt mit Profilkopf, dessen Bedeckung aus einer weiberartigen Umhüllung mit emporgekehrtem Zipfel besteht; die eine Hand ist mit dem Tuche zu den weinenden Augen erhoben, der Mund wie bei dem laut Schluchzenden weit geöffnet: gegenüber zur Rechten ein Krieger in Pickelhaube und Panzer, die eine Hand auf die Brust gelegt, in der anderen den Spiess haltend; sein Blick ist starr auf den Klagenden gerichtet und der Ausdruck des rohen Gesichtes lässt Staunen und Theilnahme errathen. Scolari versichert, in der schönen Hauptfigur zur Linken sei Dante unverkennbar, besonders für denjenigen, welcher nicht blos die Umrisse, sondern das Original in seinen Farben, die er übrigens nicht angiebt, zu sehen Gelegenheit habe; er deutet die Scene als den erschütternden Moment, wie Dante durch einen vom Heere zurückkehrenden Krieger die Nachricht von dem Tode seines kaiserlichen Schirmherrn Heinrich's VII., der Zuflucht aller seiner Hoffnungen für Italien, empfängt. Die mitgetheilte Skizze der beiden Brustbilder erregt durch treffende Charakteristik und lebendige Darstellung kein geringes Interesse, aber von diesem bis zu der Annahme, dass wir ein Dante-Porträt vor uns sehen, scheint noch ein weiter Weg; die Hypothese des Erklärers ist frappant, aber, da alle sicheren Grundlagen fehlen, so wird sie wol für immer eine schöne Hypothese bleiben.

In zwei anderen Fällen wird unserer Erwartung etwas überaus werthvoll Scheinendes geboten, ohne dass irgend welche Aussicht auf Befriedigung vorhanden zu sein scheint. Das Eine ist die Mittheilung von dem Biographen Dante's Melchior Missirini

[7]) Im Anhange zu der Schrift Della piena e giusta intelligenza della divina Commedia ragionamento, in Padova 1823, p. 51.

vom J. 1832 [8]), dass er zwei alte Tafelbilder von gleicher Grösse und Stilart erworben, welche unzweifelhaft Dante und Beatrice im Alter von 25 bis 26 Jahren darstellen; beigefügt sind die Zeugnisse verschiedener Kunstautoritäten, wonach die beiden Gemälde von hohem Werth und in das 14. Jahrhundert zu stellen sind. Der Verfasser hat Copien davon verheissen; ob welche erschienen, ist mir unbekannt. Ein solcher Fund wäre für die einschlagenden Fragen von grösstem Belang; doch kann ich nicht verschweigen, dass abgesehen von anderen Bedenken ein kleiner Umstand Misstrauen erweckt. Der Verfasser versichert nämlich, das Porträt Dante's sei leicht aus den mit Boccaccio's Schilderung übereinstimmenden Kennzeichen zu errathen, und er führt von diesen ausdrücklich auch die schwarzen und krausen Haupt- und Barthaare an. Nun wäre dies das einzige von den zahlreichen Dante-Porträts, welches den Dichter mit einem Barte ausstattet, und schon darum gegen alle übrigen etwas höchst Befremdendes. Es erregt Verwundern, dass der Verfasser dieser Abweichung mit keinem Worte gedenkt, und so ist es wol nicht zu viel gewagt, wenn wir die zwei Jugendbilder der Liebenden als eine angenehme Täuschung bei Seite legen. Eine andere Kunde aus neuester Zeit, vom J. 1864, war nicht weniger geeignet, die Kunstwelt zu überraschen; ich meine die brieflich von Vittorio Piazzesi mitgetheilte Nachricht [9]), worin auf ein im Besitze des Morris Moore in London befindliches Dante-Porträt, angeblich von Rafael nach dem Giotto-Original im Auftrage des Cardinals Bembo ausgeführt, aufmerksam gemacht wird. Der Besitzer liess, wie es heisst, diesen Schatz der Stadt Florenz für die Ausstellung zur Säcularfeier im J. 1865 anbieten; ich vermag nichts weiter davon zu sagen, als dass ich mich nur wundere, wie seitdem über ein Werk von so

---

[8]) Vita di Dante, 4. Ausg., Milano e Vienna 1844, p. 531.
[9]) Giorn. del Cent. N. 24 in dem Artikel von G. Checcacci.

grosser Bedeutung sowol um seines vermeintlichen Urhebers willen, als insofern es ein wesentliches Moment für die Feststellung der Authenticität des Giotto-Bildes in Florenz abgeben würde, Alles so stumm bleiben konnte; es muss also wol hinterher etwas weniger Erfreuliches in Betreff dieses Bildes zum Vorschein gekommen sein.

In Florenz selbst, der Heimath Dante's, lässt sich natürlich am Ersten eine Auswahl älterer Porträts von verschiedener Manier und Fassung voraussetzen, auch als Miniatur in Handschriften seiner Werke. Ueber zwei derselben ist vor vier Jahren, bei Gelegenheit des Streites wegen der Authenticität des Giotto-Bildes, eine Meinungsverschiedenheit zu Tage getreten, die dem ferner stehenden unbefangenen Beurtheiler den Beweis liefert, wie wenig man sich auf Berichte über dergleichen Dinge, wo Auge und Geschmack entscheiden sollen, verlassen kann. Es sind die Aquarell-Miniaturen in den Codices Riccardiano 1040 und Laurenziano 174. Letztere zeigt den Dichter in ganzer Figur und vollständigem Kostüm, jene hat nur den Kopf, doch in halber Lebensgrösse. Abgesehen von der verschiedenen Ansicht über das Alter der beiden Codices, schätzen nun die Herren Milanesi und Passerini das Porträt im Codex Laurenziano sehr gering, ja Cavalcaselle nennt es eine Carricatur, während Gargani demselben eine besondere Aufmerksamkeit erweisen zu müssen glaubt, indem es in seiner Darstellung alle Indizien an sich trage, dass es von einem der Wahrheit nahe kommenden Original aus ältester Zeit abgenommen sei. Was das Porträt im Codex Riccardiano betrifft, so stimmen die Auffassungen darin überein, dass es den Dichter im Alter von etwa vierzig Jahren darstelle; im Uebrigen aber meinen die Herren Milanesi und Passerini, es sei als Profilbild allen anderen vorzuziehen und Checcacci entdeckt bei genauer Vergleichung mit dem Giotto-Bilde im Bargello, dass beide, unter Anrechnung des verschiedenen Lebensalters, sich ähneln wie ein Ei dem anderen,

wogegen Gargani alle hervorstechenden Züge in denselben einander widersprechend findet. Mehr des Zweifels über einen in natura vorliegenden Gegenstand kann allerdings nicht geboten werden. [10])

Treten wir nun in das 16. Jahrhundert, und zwar da, wo sicherer Boden ist, ein, so haben wir es sogleich mit dem grössten Meister aller Zeiten, mit Rafael von Urbino, zu thun. Das Andenken Dante's war ihm so bleibend, die machtvolle Einwirkung desselben auf die geistige Cultur der Menschheit in Wissen und Vorstellen so gegenwärtig, dass das Bild des erhabenen Sängers unmöglich im Kreise jener Gestalten fehlen konnte, durch welche er die beiden Gemälde von der höchsten göttlichen und der höchsten menschlichen Offenbarung, von Glauben und Poesie, an den Wänden der Stanza della segnatura des Vatican, zu lebendiger Anschauung zu bringen wusste. Rafael traf mit dieser Wahl den innersten Kern der Bedeutung Dante's und er stattete ihn auf beiden Gemälden, in Umgebung, Blick und Geberden, der Art aus, wie einerseits die Identität der Person, andererseits das Doppelverhältniss zur Theologie und zur Dichtkunst es geboten. In der Disputa finden wir ihn auf der rechten Seite, gegen die eigentlichen Gottesgelehrten zurücktretend, sehr bezeichnend in der Nähe Savonarola's, des florentinischen Märtyrers im Kampfe gegen papistische Verweltlichung der reinen Lehre: er schaut mit streng forschendem, man könnte sagen: strafendem Blicke — nicht hinauf zu den himmlischen Geheimnissen — sondern vor sich hin in die Weite der irdischen Welt; nur mit der Brust und dem lorbeerbekränzten Haupte ragt er zwischen den Schultern der Anderen hervor, aber schon der unvergängliche Stempel des gewaltigen Profils allein würde den Sänger der Göttlichen Komödie er-

---

[10]) Behauptungen und Gegenbehauptungen finden sich ausgeführt in den Nr. 17. 22. 23. 29 des Giorn. del Centenario.

kennen lassen. Das andere Gemälde, die Versammlung der dichterisch schaffenden und geniessenden Bekenner Apollo's auf dem Parnasse, zeigt Dante linker Hand fast in ganzer Figur mit leichter Hebung des Hauptes nach rechts gewendet, so dass ebenfalls nur das Profil sichtbar wird: unmittelbar in seiner Nähe erhebt sich mit begeisterter Action der blinde Sänger der Griechen, während die Haltung Dante's auch hier eine ruhig und ernst schauende ist: irre ich nicht, so scheint hier die Strenge des Richters nach dem göttlichen Wort um Einiges gemildert vom Hauche menschlicher Theilnahme, deshalb auch der Gesichtsausdruck unmittelbarer ansprechend, als in der Disputa, obwol man sagen muss, dass hier wie dort Stolz und Strenge die vorwaltenden Züge sind. Gewand und Kopfbedeckung mit Lorbeerschmuck sehen wir in beiden Darstellungen als dieselben. Die Unverkennbarkeit der Dante'schen Physiognomie hier wie dort bezeugt auf Seiten des Künstlers die entschiedene Absicht der Porträtähnlichkeit und zum Ueberflusse haben wir die Versicherung Vasari's in der Biographie Rafael's, dass er es damit sehr genau nahm und seine Porträts entweder nach dem Leben oder nach Statuen, Medaillen und alten Gemälden entwarf. Bei Dante konnte er am wenigsten in Verlegenheit sein, da er unmittelbar von Florenz, der Heimath Dante'scher Erinnerungen in Bild, Sage und geschriebenem Wort, nach Rom übergesiedelt, seit dem J. 1508 an die Ausführung der Fresken im Vatican geschritten war. Wir haben allen Grund anzunehmen, dass die beiden Rafael'schen Dante-Porträts aus bester Quelle geschöpft und in treffenden, doch grossen Zügen entworfen sind. [11])

---

[11]) Mir standen zu Gebot, ausser den Volpato'schen Nachbildungen, für die Disputa der Keller'sche Stich und das vor Kurzem in Paris erschienene Einzel-Porträt Dante's von Aubert; für den Parnass drei Photographien von Studienblättern Rafael's, zwei aus der Windsor-Gallerie, worauf indess nur einzelne Köpfe ausgeführt sind, das dritte aus der

Von dem eigentlichen Geistesverwandten Dante's im 16. Jahrhundert, von Michel Angelo, besitzen wir leider kein Porträt des Dichters. Statt seiner befleissigte sich sein Schüler Giorgio Vasari, das Andenken desselben durch wiederholte Nachbildungen zu ehren. Die eine davon war Bestandtheil einer Tafel, deren der Künstler selbst in der Beschreibung seiner Werke, einem Anhange zu den Biographien, unter dem J. 1544 mit bestimmten Worten gedenkt, indem er mittheilt, er habe, angestrengt von Rom nach Florenz zurückgekehrt, unter anderen Tafeln auch eine gemalt, auf welcher zusammen die Dichter Dante, Petrarca, Guido Cavalcanti, Boccaccio, Cino da Pistoja und der Musiker Guittone d'Arezzo, genau nach vorhandenen alten Köpfen, abgebildet waren [12]); davon seien dann viele Copien verbreitet worden. Eine derselben soll sich in der Gallerie des Herzogs von Orleans befinden. Nach dieser ist vielleicht der Burger'sche Stich [13]) gearbeitet, welcher es mir gestattet, aus eigener Anschauung ein Wort über die interessante Künstlergruppe beizufügen. Die Hauptperson derselben bildet Dante in der ganzen Breite des Vordergrundes, auf prächtig verziertem Stuhle vor einem mit Büchern, Schreibzeug, Erd- und Himmelskugel bedeckten Tische sitzend: er weist mit dem rechten Zeigefinger über die Gegenstände des Tisches hin nach einem Folianten, auf welchen die eine Hand Petrarca's sich stützt; in der Linken hält er emporgehoben ein aufgeschlagenes Buch, dessen innere Seiten dem Haupte Guittone's von Arezzo zugekehrt sind, mit welchem er sich, Gesicht an Gesicht, unterredet; zur rechten Seite Dante's schliesst sich, nach dem Gespräche hin lauschend, Petrarca an; im Hintergrunde zwischen und neben

Wiener Sammlung, welches Dante allein in ganzer Figur darstellt. Das Porträt Dante's ist auf allen dreien ganz übereinstimmend. [Den Kopf aus der Disputa liefert nach einer sehr sorgfältig gemachten Zeichnung auch das Titelblatt von K. Witte's Uebersetzung der Göttlichen Komödie.]

[12]) Triester Ausg. p. 1255.

[13]) In Commission bei Amsler und Ruthardt in Berlin.

beiden ragen die Köpfe der vier Anderen hervor. Die Wendung unseres Dichters nach der rechten Seite des Bildes ist so genommen, dass von seinem Gesicht ebenfalls wieder nur das Profil erscheint, während die Uebrigen mehr und weniger en face gezeichnet sind. Die Züge und der Schnitt des Profils zeigen die grösste Sorgfalt der Ausführung, doch macht die Composition des Gesichtes im Ganzen mehr den Eindruck des fein distinguirenden Scholastikers, als des weltüberlegenen Charakters, — es fehlt hauptsächlich, glaube ich, dem unteren Theile des Mundes die Fülle der Kraft. Vasari's Meister Michel Angelo hätte ohne Zweifel aus den überlieferten physiognomischen Elementen einen anderen Dante zu componiren gewusst. Das Aeusserste an Ausbeutung profilischer Gesichtsform leistet ein Porträt von dem wenig bekannten Veroneser Bernardino India aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wenigstens in der Nachbildung des Stiches von A. Zschokke: die abgerundete Spitze der Adlernase, weit über den Mund hinausragend, überschreitet hier offenbar das Mass harmonischer Naturform, wie es überhaupt des Künstlers Absicht gewesen zu sein scheint, die charakteristischen Kennzeichen des Gesichtes so stark als möglich zu markiren: dabei ist der gesammte Ausdruck der Physiognomie, trotz des frischen Auges, ein roh nüchterner. Der frühere Stich von J. M. Stock [14]) hält sich etwas gemässigter; welcher von beiden das Original treuer copirt, weiss ich nicht zu sagen. Es ist eines der wenigen Dante-Porträts, welchen der Lorbeerkranz über der herkömmlichen Kopfbedeckung fehlt.

Alle bisher geschilderten älteren Porträts sind im Profil

---

[14]) Vor dem Titelblatt der deutschen Prosa-Uebersetzung der "Hölle" von Bachenschwanz 1767, mit der näheren Auskunft: "Ex Pinacotheca Comitis Danielis Lisca, pictus quondam a Bernardino India celebri pictore." [Das Original dieses Stiches ist der Heylbrouck'sche in Volpi's Ausgabe der Div. Commedia. Pad. 1727.]

ausgeführt; ich glaube aus diesem Umstande den Fingerzeig entnehmen zu dürfen, dass von jeher die Profilform des Dante'schen Gesichtes den Zeichnern für ausdrucksvoller, oder vielleicht nur für darstellbarer gegolten, als das En-face, worin die Formen der charakteristischen Bestandtheile so leicht verschwimmen. Die wenigen vorhandenen En-face-Bilder aus alter Zeit, von denen ich nun zu sprechen habe, zwingen uns bei ihrem Anblick in der That viel weniger, sobald wir von dem Beiwerk des Costüms absehen, das sofortige Erkennen ab. Das erste dieser Bilder ist das Holztafelgemälde des Domenico di Francesco, genannt Michelino, im Dome zu Florenz vom J. 1465, welches bis zur jüngsten Zeit um ein Jahrhundert zurückdatirt und dem Andrea di Cione Orcagna zugeschrieben wurde, bis Gaye die richtige Urheberschaft nachwies. Vasari erwähnt des Malers selbst nur vorübergehend als eines Schülers des Giovanni da Fiesole [15]), seines Werkes mit keiner Silbe. Es stellt den Dichter mitten in den Haupttheilen seiner wirklichen und Gedankenwelt dar: rechts die prächtigen Mauerzinnen, Thürme und Kirchen von Florenz, links die Höllenpforte, von wo sich der Zug der höllisch Gequälten und der Quäler bis zu Luzifer hinabwärts bewegt, in der Mitte nach dem Hintergrunde, am Fusse von Binsengeröhricht umschlossen, der Reinigungsberg, dessen Abstufungen mit ihren Räumen und Bewohnern hell und scharf ins Auge fallen, während das fratzenhafte Leben der Unterirdischen tief im Schatten liegt; über dem Ganzen breiten sich die Kreisungen des himmlischen Paradieses aus, in jeder derselben das regierende Gestirn sichtbar, so gestellt, dass der Mond gerade den Gipfel des Reinigungsberges, den irdischen Paradiesesgarten mit Adam und Eva, zu berühren scheint. Im Vordergrunde, zunächst der Stadt, erhebt sich die Figur Dante's: mit der rechten Hand weist er

[15]) Triest. Ausgabe p. 265.

nach dem Hinabgange zur Hölle hin, in der linken hält er einen nach Aussen aufgeschlagenen Folianten, von welchem ringsum Strahlen ausgehen. Die Kleidung besteht aus einem eng anliegenden Untergewande und einem Mantel mit weiten Aermeln, der unter dem Halse sich in Aufschläge umlegt und zwischen diesen einen Streifen des Untergewandes freilässt; über der bekannten Kopfbedeckung mit Seitenlappen und Zipfel prangt der Lorbeerkranz. Die Wendung des Gesichtes ist halb en-face, die Stirn gerunzelt, die Augen wenig geöffnet, der Blick trauervoll nach der Stadt gerichtet; das Verhältniss des Mundes und der Nase den Profilbildern verwandt, nur dass die Spitze der letzteren sich weniger gerade ausstreckt; Augen und Nase geben dem Antlitz einen veränderten Ausdruck, welcher mehr in das Weich-Elegische, als in das Strenge überspielt.[16]) Hat der Künstler Porträtähnlichkeit, auf Grund überlieferter Formen, bezweckt, so ist kein Zweifel, dass er zugleich ein gut Theil eigener Auffassung in das Bild eingetragen. Auf den beiden Seiten des offen gehaltenen Buches lesen wir deutlich die ersten zwei Terzinen der Commedia und unter dem Gemälde drei lateinische Distichen, welche bezeugen, dass dasselbe Dante, den Sänger des Himmels, der irdischen und der unterirdischen Welt darstellen soll.[17])

---

[16]) Kopfbedeckung und Mantel sind roth, wie Crowe und Cavalcaselle in der History of Painting II, p. 519 berichten. Ich habe eine, vom Originale selbst abgenommene, treffliche Photographie und die kleine Skizze vor dem 1. Bande des Ottimo Commento, welche manches dort unsichtbar Gebliebene ergänzt, benützen können. Das Gesicht ist auf der Photographie in allen Zügen deutlich erkennbar. Früher soll noch ein anderes Tafelbild vom J. 1430, welches Meister Antonio der Franziskaner malen liess, im Dome zu Florenz, dem er es gewidmet, vorhanden gewesen sein. Giorn. del Cent. N. 17.

[17]) Die Verse finden sich bereits mehrfach abgedruckt, unter anderen bei Pelli, Memorie per servire alla Vita di Dante 1823, p. 152, wo indess die falsche Lesart oculis statt animo im ersten Pentameter aufgenommen ist. Die drei Distichen lauten:

Ein zweites En-face-Porträt, dessen Urheber nicht bekannt zu sein scheint, befindet sich zu Versailles in der Sammlung der Sorbonne: es hat derbere Züge als das vorige und steht demselben, soviel die Nachbildung in Kupfer- oder Stahlstich verräth, an Freiheit der Charakteristik entschieden nach.[18]) Die weiteste Verbreitung von allen vorhandenen Dante-Porträts hat wol das dritte En-face-Bild, durch den schönen Stich von Rafael Morghen und mannigfache verkleinerte Copien desselben, erhalten. Es ist Brustbild, das Haupt nach der linken Seite gewendet; Kappe und Lorbeerkranz wie gewöhnlich, die Gewandung am Aermel und Halseinschluss von der auf der Michelino'schen Tafel etwas abweichend. Sehr anmuthig wird die rechte Hand mit dem Buche, das wol ebenfalls die Commedia sein soll und dessen eine Stelle der Zeigefinger offen hält, sichtbar. Mit Fleiss scheinen die charakteristischen Einzelnheiten des Gesichtes, die Adlernase, die Stirn- und Backenknochen, die vortretende Unterlippe, das bedeutende Kinn zu einem gemilderten Ganzen verschmolzen, dessen Gesammtausdruck zugleich leidend und stolz ist. Der Ursprung dieses bekannten Bildes ist bisher unaufgeklärt geblieben: das erwähnte Blatt nennt ausser dem Stecher als Zeichner Tofanelli ohne jede sonstige Angabe; unverkennbar dasselbe Porträt, nur mit vergröberten, sehr unschönen Zügen, findet sich vor dem 1. Bande der venezianischen Quart-Ausgabe der Dante'schen Werke vom J. 1757 mit der Unterschrift "Tratto da un antico originale che trovasi nella Toscana" und in der Vorrede ist weiter bemerkt,

---

Qui coelum cecinit, mediumque imumque tribunal,
  Lustravitque animo cuncta poeta suo;
Doctus adest Dantes, sua quem Florentia saepe
  Sensit consiliis ac pietate patrem.
Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae,
  Quem vivum virtus, carmen, imago facit.

[18]) In dem Kupferwerk: Galeries historiques de Versailles sér. X. portraits.

das Bild sei von demjenigen abgenommen, welches vor Kurzem zu Livorno publicirt worden.[19]) Hat vielleicht Tofanelli nach eigenem Gutdünken und Geschmack eine Art von Läuterung mit dem Bilde vorgenommen? oder entspricht seine Zeichnung dem Originale genauer, als der ältere Stich? Einer kunsthändlerischen Anzeige zufolge im Giornale del Centenario di Dante[20]), welche den Morghen'schen Stich von Neuem ausbietet, stammt die Originaltafel aus dem 15. Jahrhundert und soll im Dom zu Florenz aufbewahrt sein; die sorgfältige Aufzählung aller florentinischen Kunstschätze in dem bekannten Reisehandbuche von E. Förster weiss jedoch neben dem Michelino'schen Gemälde nichts von einem zweiten Tafelbilde mit Dante's Porträt. Andererseits hat Palmieri's Katalog der Morghen'schen Stiche[21]) die als unzweifelhaft hingestellte Auskunft, dass das Werk Leonardo da Vinci angehöre, wogegen wiederum die vorhandenen Nachweise der Werke dieses Meisters bei Aelteren und Neueren mit keiner Silbe eines solchen gedenken.[22]) Diese Ungewissheit über den Ursprung eines der verbreitetsten Kunstwerke der Neuzeit ist eine auffallende Thatsache.

Fassen wir ins Auge, wie alle vorher genannten Porträts gerade in den wesentlich plastischen Theilen des Gesichtes eine unverkennbare Uebereinstimmung zeigen, während sie im Uebrigen mannichfach von einander abweichen, so drängt sich von vorn-

---

[19]) Nach der Serie di ritratti di illustri Toscani, Fir. 1766, gehörte das Bildniss einem Giovan Batista Dei, antiquario del granduca, an. So schreibt mir C. Witte aus Florenz.

[20]) p. 172.

[21]) Niccolo Palmieri, Catalogo delle opere d' intaglio di R. Morghen, Fir. 1810.

[22]) Von Vasari, Rio und Nagler wenigstens kann ich es versichern. Inzwischen erhalte ich soeben von Herrn C. Witte die nachträgliche Auskunft, dass es ihm zuletzt noch in Florenz gelungen, das wahrscheinliche Originalgemälde in der Gallerie daselbst, unter N. 1207, herauszufinden; im Katalog ist es, ohne alles Nähere, lediglich als école Toscane bezeichnet.

herein die Vermuthung auf, dass sie sämmtlich, mittelbar oder unmittelbar, auf eine **plastische** Nachbildung der Gesichtsform Dante's, und zwar auf ein und dieselbe ursprüngliche Nachbildung, als gemeinsame Quelle zurückzuführen sind. Und ohne Zweifel ist dieses eine, älteste, am besten sich selbst beglaubigende Original in plastischer Form noch vorhanden. Im Besitze der Marchesen Torrigiani zu Florenz nämlich befand sich bisher [23]) als werthvollstes Erbstück eine Dante-Büste aus gefärbtem Gyps; sie tritt fast ganz in vorgeneigter Haltung, sammt Kopf- und Brustbekleidung, aus einem umschliessenden Medaillon hervor und dieses selbst wird von einem Holzrahmen eingefasst. [24]) Die Familientradition sagt, die Büste sei nach einer Todtenmaske *) geformt, die in Ravenna unmittelbar nach dem Tode des Dichters von der Leiche abgenommen worden; italienische und englische Maler und Bildhauer bezeugen die Spuren des leichenhaften Ausdruckes, wie derselbe dem Antlitz eines soeben Verstorbenen natürlich sei. Aus Boccaccio's biographischen Mittheilungen von Dante wissen wir, dass der Fürst von Ravenna, Guido Novello da Polenta, bei welchem der Dichter seine letzte Zuflucht fand und im J. 1321 starb, ihm ein prächtvolles Grabmonument errichten wollte, es aber der Zeitumstände wegen bei einem steinernen Sarkophag bewenden lassen musste. Auf demselben durfte nach dem Brauche der Zeit das Bildniss des

---

[23]) Gegenwärtig, wenn ich nicht irre, in einem der Florentinischen Museen.

[24]) Rings um das Medaillon befindet sich die Inschrift: "Effigie di Dante Allighieri, dalla maschera formata sul di lui cadavere, in Ravenna, l' anno 1321." Eine Abbildung der Büste mit Umrahmung in sehr verkleinertem Masstabe, en profil, gibt Charles Lyell in dem Werke "The poems of the Vita nuova and Convito of Dante Alighieri translated" etc. London 1842; dasselbe enthält auch vor dem Titel eine gelungene Kopie von dem Antlitz der Maske en face in Steindruck, ausserdem die hier benutzte Auskunft über den Ursprung der Büste.

*) [Zu dem Folgenden kann noch verglichen werden: Jahrbuch Bd. I, S. 37—45, 54—56, 57—59.]

Dahingeschiedenen nicht fehlen, und zu diesem Behufe wurde ohne Zweifel die Todtenmaske von der Leiche abgenommen. Ob nun das Bildniss des Dichters wirklich schon die älteste Anlage seines Grabmonumentes zierte [25]) und ob die Büste der Familie Torrigiani nur eine Kopie oder dieselbe sei, welche der Erzbischof von Ravenna von dem Grabmal abnehmen liess und dem Bildhauer Giambologna schenkte und deren hernach dessen Schüler und Erbe Pietro Tacca vor seinen sichtigen Augen von der Herzogin Sforza beraubt wurde [26]), das wird wol nicht mehr festgestellt werden können. Genug, wir dürfen uns versichert halten — da kein Grund zu Zweifeln an der Wahrheit der Ueberlieferung vorliegt — in der Torrigiani-Büste ein authentisches Abbild der Gesichtszüge Dante's zu haben, zwar nur wie der Tod, der nicht zu schmeicheln pflegt, sie darstellte, aber doch unversehrt genug, um aus ihnen die frische Gestalt des Lebens wiederzuerkennen. Die nur halb geöffneten Augen, von denen das linke noch ein wenig mehr geschlossen ist, und, täusche ich mich nicht, eine Entstellung in den Mundwinkeln machen die Starrheit des Todes unverkennbar; sonst in Allem tritt dem Beschauer ein Ausdruck von Majestät des Menschenantlitzes, von strengem Ernst, verbunden mit Milde der Gesinnung, von Tiefe des Geistes und der Empfindung, von Weltverachtung und zugleich Weltliebe und Weltbemeisterung ent-

[25]) Das Grabmal mit Bildniss und Inschriften in der gegenwärtigen Gestalt rührt von Bernardo Bembo, dem damaligen Statthalter von Ravenna, und einigen späteren Restaurationen her.

[26]) Wie Giovanni Cinelli, der florentinische Literarhistoriker, von einem Schüler Tacca's und Augenzeugen des Raubes, öfter erzählen gehört. Ueber die Ursache, warum das Bildniss von dem Grabmal entfernt worden, sagt der Bericht nichts; doch lässt sich vermuthen, dass die erste Restauration vom J. 1483 damit in Beziehung steht. Das Excerpt aus Cinelli's handschriftlich hinterlassenem Werke "La Toscana letteraria" aus dem 17. Jahrhundert siehe bei Ch. Lyell "The poems" etc. p. XVII.

gegen, ein Ausdruck von Selbstschöpfung des Antlitzes, wie kein zweites im Laufe der Jahrhunderte zur Erscheinung gekommen. Es ist wahr, nur eine Familien-Tradition sagt uns, dass dies das körperliche Abbild Dante's sei; sonst fehlen authentische Zeugnisse. Doch jedem Zweifel gegenüber drängt sich bei Betrachtung dieser Züge unwillkürlich die Frage auf: wessen Antlitz sollte es denn sein, wenn nicht Dante's? und welcher selbständige plastische Versuch hätte es vorgezogen, diesem erhaben-anmuthigen Menschenangesicht die Spuren des Todes einzumeisseln, anstatt es frei in lebendiger Schöne in das Dasein zu stellen? Ich meine, die traditionelle Aussage und die Form des Todtenantlitzes, beide in untrennbarer Verbindung, sind unwiderlegliche Zeugnisse für die Authenticität der Büste. Ausser dieser existiren in Florenz noch zwei Abgüsse der blossen Gesichtsmaske im Besitze des daselbst lebenden englischen Malers Seymour Kirkup, von dessen Verdiensten um die Ueberlieferung eines ächten Dante-Porträts noch weiterhin die Rede sein wird: der eine gehörte früher dem Bildhauer Bartolini, der andere Ricci, dem Schöpfer des Dante-Monumentes in S. Croce zu Florenz, dann dem Biographen Dante's, M. Missirini, von welchem ihn Kirkup zum Geschenk erhielt. Alle drei zeigen gewisse Abweichungen, stimmen jedoch in den wesentlichen Einzelnheiten genau überein; alle drei tragen die unverkennbaren Spuren der Natur, nicht der Kunst, am wenigsten jener frühen Zeiten.[27])

[27]) So urtheilt S. Kirkup selbst; siehe Ch. Lyell, "The poems" etc. Daneben hat sich noch in letzter Zeit, durch L. C. Ferrucci in Florenz, die Kunde von dem Vorhandensein einer vierten, besonders authentischen Todtenmaske, gegenwärtig zu Rom bei S. Pietro in vinculis in Verwahrung, geltend gemacht, die der genannte Herr vor vielen Jahren in Ravenna aufgefunden und bezüglich deren er behauptet, dass sie allein von der ächten Maske ausgegangen sei. So ist in N. 36 des Giornale del Centenario zu lesen. Diese Mittheilung erweist sich indess zum grösseren Theil als irrthümlich; denn eben derselbe Kopf ist nur Profilbild, en relief auf einer kleinen Marmorplatte ausgeführt, wie C. Witte erst jüngst

Die bronzene Büste des Museo Borbonico zu Neapel, von welcher das Berliner Museum einen Abguss zeigt, mit geringen Abweichungen von der Torrigiani-Büste in Aeusserlichkeiten, insbesondere den seitwärts herabhängenden schmalen Bändern an den breiten Lappen der Kopfbedeckung, ungefähr wie auf dem Porträt von Bernardino India, stimmt im Uebrigen so genau mit der Todtenmaske überein, dass diese unzweifelhaft ebenfalls als ihr Original erscheint. [28]) Wie es sich mit der Büste des

---

von Herrn Ferrucci selbt in Erfahrung gebracht. Der galvanoplastische Abdruck davon, welcher mir vorgelegen, zeigt allerdings Dante'sche Züge, doch in sehr roher Form. Wahrscheinlich ist es eine ziemlich späte Arbeit. Drei ausgezeichnet schöne photographische Nachbildungen der einen Kirkup'schen Maske, Profil nach links, en face und rechtsseitig, enthält die nur in 50 Exemplaren vertheilte Säcular-Jubiläumsschrift des Nordamerikaners Eliot Norton, "On the original portraits of Dante", Cambridge, Massachusetts 1865; ausserdem p. 15 eine treffende Charakteristik des Gesichtsausdruckes, deren Wortlaut hier wegen Seltenheit des Werkchens einen Platz finden möge: "The face is one of the most pathetic upon which human eyes ever looked, for it exhibits in its expression the conflict between the strong nature of the man and the hard dealings of fortune, — between the idea of his life and its practical experience. Strength is the most striking attribute of the countenance, displayed alike in the broad forehead, the masculine nose, the firm lips, the heavy jaw and wide chin; and this strength, resulting from the main forms of the features, is enforced by the strength of the lines of expression. The look is grave and stern almost to grimness; there is a scornful lift to the eyebrow, and a contraction of the forehead as from painful thought; but obscured under this look, yet not lost, are the marks of tenderness, refinement, and selfmastery, which, in combination with the more obvious characteristics, give to the countenance of the dead poet an ineffable dignity and melancholy. There is neither weakness nor faiture here." [Einen guten Stich dieser Maske nach einer Zeichnung von A. Siegert giebt Kannegiessers Uebersetzung der Göttlichen Komödie.]

[28]) In Deutschland besitzt noch das Dresdener Kabinet der Gypsabgüsse eine schöne Dante-Büste; die Gesichtsform derselben stimmt durchaus mit der Berliner überein, nur fehlen an den Seitenlappen die Bänder, auch erscheint der Rumpf um Einiges weiter ausgeführt. Ich habe keine Auskunft über den eigentlichen Ursprung dieser Nachbildung erlangen können; ist es vielleicht eine unmittelbare Kopie von der Torrigiani-Büste? Der Abguss, welchen ich für mich aus Dresden bezogen,

Baccio Valori vom Jahre 1587 über der äusseren Pforte der Universität zu Florenz verhält, davon weiss ich nichts zu sagen.

Es ist die Frage aufgeworfen und daraus ein Zweifel gegen die Authenticität der Torrigiani-Büste und ihrer Nachfolger erhoben worden: ob denn zur Zeit Dante's bereits die Abnahme von Todtenmasken in Uebung gewesen? Die Auskunft, welche wir über diesen Gegenstand bei Vasari und dem späteren Bottari in ihren bekannten Schriften über die italienischen Künstler finden, stellt nur fest, dass der Brauch sich bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts zurückführen lasse: jener bezeichnet den Maler Andrea del Verrocchio, welcher im J. 1488 starb, als einen der Ersten, welche die Gesichtsform von todten Personen zum Behufe plastischer Nachbildungen abzunehmen pflegten, wozu der Andere die berichtigende Bemerkung macht, dass schon früher, im J. 1446, da Verrocchio erst vierzehn Jahre alt war, auf solche Weise der Kopf des Brunelleschi für S. Maria del Fiore, d. i. für den Dom zu Florenz, ausgeführt worden sei.[29])

---

scheint nicht nach diesem Modell, sondern nach dem Original der Berliner Büste geformt, doch ohne die Bänder. Am Halse der Büste, wie ich sie besitze, wird das Untergewand mit drei Knöpfchen sichtbar, darüber die kurzen Aufschläge des Mantels; oberhalb und unterhalb der Seitenlappen von der Kopfbedeckung kommen Theile des Haupthaares hervor, diese selbst hat einen Ueberschlag, der sich vorn höher als auf irgend einem Bilde emporthürmt, und läuft hinten in den herabhängenden Zipfel aus.

[29]) Die Stelle bei Vasari in der Lebensbeschreibung des Verrocchio (Triest. Ausg. p. 379 u. Anm. das.) lautet: "Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i camini, usci, finestre, e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto bene fatti e naturali, che pajono vivi"; deshalb gebühre dem Andrea grosser Dank, "che fu de' primi che cominciasse a metterlo in uso." Bottari dagegen: "fu de' primi, ma non il primo" etc. Von einer Todtenmaske Brunelleschi's erwähnt Vasari in der Lebensbeschreibung dieses Künstlers nichts (p. 230), schreibt vielmehr eher in widersprechendem Sinne, wie folgt: Der Schüler Brunelleschi's Buggiano "fecè di marmo la testa del suo maestro *ritratta di naturale*, che fu posta *dopo la sua morte* in S. Maria del fiore" etc.

Für die hundert Jahre vorher liegt kein ähnliches beglaubigendes Zeugniss vor; aber warum sucht man darnach und nimmt nicht vielmehr die Dante-Büste selbst als ein solches und vollgültiges an? Es hat bis jetzt kein Umstand dagegen angeführt werden können.[30])

Ich muss es Anderen überlassen, die zahlreichen plastischen Darstellungen des Dante-Kopfes älterer und neuerer Zeit einer vergleichenden Revision zu unterwerfen und ihr Verhältniss zur Torrigiani-Büste festzustellen; ebenso liegt es mir fern, schon wegen Unkenntniss des Materials, mich über die Schaar der Medaillen mit Dante's Porträt, die im Laufe der Jahrhunderte erschienen sind[31]), auszusprechen. Nur zwei Bemerkungen in Betreff des Einen und des Anderen. Goethe in Eckermann's Gesprächen[32]) äussert sich über eine Kolossal-Büste Dante's, mit deren Betrachtung ihn einst der Berichterstatter beschäftigt sah, in einer Weise, dass wir in der Charakteristik des Gesichtsausdruckes zwar den traditionellen melancholischen Zug wiederfinden, aber keine Spur von Hoheit und Kraft, wie sie diesem Antlitze nimmermehr fehlen dürfen, und so mag dies wol dieselbe Büste sein, welche sich damals im Besitze Herder's befand und die gegenwärtig das Eigenthum des Herrn Dr. Huber in Wernigerode ist. Ich habe eine photographische Nachbildung

---

[30]) Ich darf hier nicht eine durch C. Witte mir zugekommene Aeusserung von dem Director des Münchener Nationalmuseums Herrn v. Hefner unerwähnt lassen: nach genauester Untersuchung vieler Hunderte von Grabdenkmälern stehe ihm unzweifelhaft fest, dass man bis hinauf gegen Anfang des 14. Jahrhunderts, wenigstens in Deutschland, Todtenmasken gefertigt und darnach die auf dem Monument befindliche Figur des Verstorbenen geformt habe.

[31]) Vier Abbildungen von Medaillen aus ältester Zeit theilt Pelli in den Memorie etc. mit. NN. 1 und 4 am treffendsten, obwol verschiedenen Ausdruckes; Charakteristisches fehlt in beiden, z. B. die vortretende Unterlippe. Beide haben über der Mütze den Lorbeer, die zwei anderen nicht.

[32]) Bd. I, S. 170. v. 3. Dez. 1824.

derselben gesehen und glaube versichern zu können, dass sie in einzelnen Zügen wie im Ganzen den geraden Gegensatz zur Torrigiani-Maske bildet und ihr Schöpfer von der letzteren keine rechte Hülfe geliehen haben kann. Eine Denkerstirn, aber ohne das Drohende, die Nase keine Adlernase, im Ausgange abgestumpft, die Unterlippe vorragend, aber nicht als Zeichen stolzer Ueberlegenheit, sondern mehr einer gewissen Passivität oder Schlaffheit. Damit stimmt die kurze Schilderung Goethe's ganz gut überein, nur nicht die Schlussbemerkung, dass hier Dante so aussehe, "als wenn er eben aus der Hölle käme"; indess dergleichen ist oft Sache der individuellen Auffassung. Wenn dann Goethe weiterhin dieser Büste modernen Ursprungs gegenüber eine Medaille im eigenen Besitze, die bei Lebzeiten des Dichters gemacht sei, ungleich schöner findet und zum Beweise dafür auch auf die "so kräftig aufschwillende" Oberlippe hinweist, so ist dagegen zu beachten, dass gerade die über die Oberlippe hervortretende Unterlippe zu den charakteristischen Kennzeichen des ächten Dante-Gesichtes, sowol nach den frühesten Beschreibungen, die ich bald vorzuführen habe, als nach allen irgend beglaubigten Bildnissen gehört. Die Medaille mag also an sich eine schöne Arbeit sein oder gewesen sein, was ja Goethe besser als irgend wer zu beurtheilen verstand; aber das treffendste Porträt wird sie so wenig geboten haben, als ihr Alter ein so hohes gewesen sein kann.

Ein prüfender Blick auf die wesentlichen Merkmale der Todtenmaske und die, trotz unleugbaren Unterschieden, hervorstechenden Charakterzüge der älteren Dante-Porträts bis ins 16. Jahrhundert gewähren die Ueberzeugung einer nicht zufälligen Uebereinstimmung, sondern eines bestimmten, ursächlich vermittelten Zusammenhanges zwischen jener und allen diesen. Je nach der verschiedenen Kunstentwicklung des Zeitalters, der Befähigung und Tendenz des Künstlers sehen wir allerdings auch den Charakter der Porträts verschieden, wie ja in der

Gegenwart selbst photographische Aufnahmen einer Person von dem Einen sofort, von dem Anderen erst nach einigem Besinnen erkannt werden: die Abhängigkeit von der Todtenmaske, unmittelbar oder durch Zwischenglieder vermittelt, ist bei allen unverkennbar, am unverkennbarsten bei den Rafael'schen Köpfen; wie diese Abhängigkeit sich zur Evidenz gestaltet, wird sich aus einem weiterhin zu erörternden Umstande ergeben. Auch mag die Todtenmaske seit Frühestem von Zeichnern, in der und jener Gesichtsstellung, als Studie zum Behufe freier malerischer Nachbildungen kopirt worden sein, wie Cinelli dies bezüglich plastischer Uebungen ausdrücklich von den Schülern des Pietro Tacca im 16. Jahrhundert bezeugt.[33]) Als eine solche Studienzeichnung erscheint mir der Profilkopf der Münchener Sammlung, der für eine Arbeit des Masaccio, zu Anfang des 15. Jahrhunderts, ausgegeben wird. Soviel indess von den Fresken des Masaccio bekannt ist, findet sich kein Dante-Porträt darunter. M. Missirini weiss allerdings von einem Tafelbilde dieses Meisters, das Martyrium S. Petri darstellend, in der Kapelle del Carmine zu Florenz, auf welchem Dante im Priorengewande mit hoher Autoritätsmiene abgebildet sein soll; Vasari, der dieses Gemäldes ebenfalls gedenkt, sagt nichts von einem Dante-Porträt auf demselben.[34]) Ob das von Missirini gemeinte eine Verwandtschaft mit dem Münchener Blatte zeigt, muss dahin gestellt bleiben*); doch ist nicht zu verschweigen, dass nach dem massgebenden Urtheile Waagen's in Berlin[35]) die Autorschaft Masaccio's höchst zweifelhaft wird. Was die Zeichnung selbst betrifft**), von welcher mir eine Photographie vorliegt, so ist sie nicht ohne Abweichungen von dem Profil der Todten-

---

[33]) S. bei Ch. Lyell "The poems" etc.
[34]) Vita di Dante p. 569. Vasari, Triest. Ausg., p. 211.
*) [Sie darf geleugnet werden.]
[35]) Auf C. Witte's Anfrage brieflich unterm 6. April 1868.
**) [Sie liegt den Lesern des Jahrbuchs im Thäter'schen Stiche vor.]

maske: der untere Theil der Nase erscheint mehr zurückgehalten und die Ausdehnung des Nasenflügels geringer; aber der ganze Typus, das halbgeschlossene Auge und die Kopfbedeckung mit den Seitenlappen, unter welchen ein Theil des Hauptbaares sich hervordrängt, — ohne Lorbeerkranz — erinnern sofort an dieselben Stücke der Torrigiani-Büste. Unter den vorhandenen Porträts möchte vielleicht das auf dem Tafelbilde von Michelino, insoweit das Profil daraus ersichtlich, einige Analogie dazu bieten.

Doch hören wir nun, von den Bildern absehend, die ältesten Aussagen der Schriftsteller über Dante's Physiognomie und Persönlichkeit! Der früheste derselben, Boccaccio, der in seiner Biographie Dante's eine genaue Schilderung der Person des Dichters entworfen, reicht mit seinen Knabenjahren noch in die Lebenszeit Dante's hinüber. Selbst in Florenz gesehen konnte er ihn freilich nicht haben, da dieser seit seiner Verbannung im J. 1302 niemals mehr in die Vaterstadt zurückkehrte; doch erzählt er in seinem Commentar zur Commedia [36]) von einem Schwestersohne Dante's, Andrea di Poggio, den er kennen gelernt und von welchem er sich oft über des Dichters Sitten und Gewohnheiten berichten lassen; die Unmittelbarkeit dieser Quelle tritt anschaulich aus der gelegentlichen Bemerkung entgegen, dass Andrea in den Gesichtszügen und im Wuchse, so auch in der etwas gebückten Haltung, eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Oheim gehabt habe. Es ist also Grund vorhanden, den Aussagen Boccaccio's, dessen Glaubwürdigkeit sonst nicht unanfechtbar, in vorliegendem Punkte vollen Glauben zu schenken. Er theilt uns mit [37]), der Dichter sei von mittlerer Sta-

---

[36]) Boccaccio, il Comento, Fir. 1844. II. p. 207.

[37]) Boccaccio, la vita di Dante, Venez. 1825 p. 54: "Fu adunque questo nostro poeta di *mediocre statura;* e poichè alla matura età fu pervenuto, andò *alquanto curvetto,* ed era il *suo andare grave e mansueto;* di onestissimi panni sempre vestito in quello abito ch'era alla sua matura

tur, sein Gang bedächtig, in den späteren Lebensjahren etwas gebückter Haltung gewesen; sein Gesicht lang, die Nase eine Adlernase, die Augen eher gross als klein, die Kinnbacken stark, die Unterlippe über die Oberlippe vorragend, die Gesichtsfarbe braun, Haupthaar und Bart schwarz, dicht und kraus, das Aussehen des Antlitzes stets melancholisch und gedankenvoll. Zum Zeugniss für die Angaben über Gesichtsfarbe und Bart muss die Anekdote dienen, wie die Frauen zu Verona, als sie den Dichter einst vorübergehen sahen, auf seinen Verkehr mit den Bewohnern der Hölle anspielend, die Bemerkung machten, dass er von dem Rauch und der Hitze da unten so aussähe. Der wenig später lebende Chronist Filippo Villani hat vorstehende Schilderung von Boccaccio fast wörtlich, mit geringen redactionellen Aenderungen, die hier und da das Bild um Einiges zu ergänzen scheinen, in die von ihm lateinisch abgefasste Biographie Dante's aufgenommen.[38]) Alle vorstehend erwähnten physiognomischen Merkmale nun, soweit sie die Form des Gesichtes betreffen, finden wir in der Todtenmaske und auf den Bildern wieder, und es ist dies offenbar kein gering-anzuschlagendes Argument für die Authenticität der Todtenmaske und ihrer Nachfolger. Nur in Einem Punkte waltet ein schreiender

---

età convenevole; il *suo volto fu longo*, e 'l *naso aquilino*, e gli *occhi anzi grossi che piccioli*, le *mascelle grandi*, e *dal labbro di sotto era quello di sopra avanzato;* il *colore era bruno* e i *capelli e la barba spessi*, *neri e crespi*, e sempre *nella faccia malinconico e pensoso*".

[38]) Vitae Dantis, Petrarchae, et Boccaccii a Philippo Villanio scriptae ex codice inedito Barberiniano, Florent. 1826 p. 27: "fuit poeta *staturae mediocris*, *oblonga* paululum *facie*, *oculis plusculum grandioribus*, *nasu* (sic!) *aquilino* et subgibboso, *latis* pendentibusque *maxillis*, *inferiori labio aliquantisper eminentiori*, *coloris fusci*, *spissa barba*, *capillo subcrispo*, *nigerrimo* et adusto. Is dum (sic!) annis maturuisset *curvatis aliquantulum renibus* incedebat, *incessu* tamen *gravi*, *mansuetoque aspectu*, tristisque illi in facie severitas inerat, et quae citra comitatem, qua pro temporis opportunitate mire pollebat, *melancolico habitu* obsolesceret".

Widerspruch, nämlich zwischen dem von den Schriftstellern angegebenen "dichten und krausen Barte" und dem gänzlichen Mangel eines solchen auf allen vorhandenen, wenigstens mir bekannt gewordenen Bildwerken. Seltsamer Weise ist dieser Widerspruch bisher fast unbemerkt geblieben und wir lesen mit Verwundern bei Dem und Jenem die Versicherung der völligen Identität zwischen Boccaccio's Beschreibung und einem oder dem anderen Bilde, dessen Umriss wol sogar beigefügt ist, ohne dass sich ein Wort über den jedenfalls doch bemerkenswerthen Umstand bei ihnen findet.[39]) Indess löst sich das Räthsel der Bartlosigkeit an den Büsten leicht genug aus dem Umstande, dass zur genauen Herstellung der Todtenmaske höchst wahrscheinlich zuvor von dem Gesicht der Leiche der Bart entfernt worden war. Wenn nun zugleich sämmtliche Bilder ohne Ausnahme das Porträt Dante's bartlos zeigen, so ist mir dies immer als ein zwingender Beweis dafür erschienen, dass sie alle auf die Todtenmaske als einzige Quelle zurückzuführen sind. Schon in ältester Zeit scheint übrigens der Widerspruch irgendwo Anstoss erregt zu haben; doch sehen wir in diesem Falle das Zeugniss Boccaccio's gegen das der Bildwerke zurückgestellt. Ein italienisches Gedicht nämlich, das sich dem Ende einer grossen Zahl von Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts anschliesst, gibt fast wörtlich nach Boccaccio eine Beschreibung von Dante's Aeusserlichkeit mit allem Zubehör — nur die Erwähnung des Bartes ist unterlassen.[40]) Der unbekannte Verfasser hat also in diesem

---

[39]) So bei Giov. Sauro (s. ob. Anm. 6), Scolari (Anm. 7), Missirini (Anm. 8), desgleichen bei Kopisch in dem Anhange zu seiner Ausgabe der Commedia vom J. 1842, wo ausserdem — gegen den unzweifelhaften Wortlaut Boccaccio's und F. Villani's — aus der vorragenden Unterlippe eine Oberlippe gemacht ist (S. 462).

[40]) Das Gedicht ist bei Ch. Lyell "The poems" etc. abgedruckt; es lautet:

Fu 'l nostro Dante di mezza statura;
Vestì onesto, secondo suo stato;

Punkte mehr dem, was er allenthalben **sah**, oder vielmehr ohne Ausnahme **nicht** sah, getraut, als dem, was er las.

In Dante's eigenen Schriften könnte man zwei Andeutungen auf sein Porträt zu finden glauben; es ist für den vorliegenden Gegenstand nicht ohne Interesse, dieselben etwas näher zu prüfen. Auf der Höhe des Reinigungsberges lässt der Dichter die verklärte Beatrice zu sich, dem reuig Niedergebeugten, sagen: "Alza la barba!" "Hebe den Bart!" und erläutert dies unmittelbar darauf selbst durch den Zusatz, sie habe mit dem Barte das Gesicht bezeichnen wollen.[41]) Wenn die alten Commentatoren mit Recht in der Stelle nebenbei die sinnbildlich ausgedrückte Mahnung finden: "Du bist kein Kind mehr, wie dein Bart zeigt", so könnte man daraus zugleich eine Bestätigung der Angabe Boccaccio's entnehmen, insofern man es nicht für glaublich hielte, dass der Dicher diese Vorstellung in das Werk eingeführt hätte, wäre sie nicht mit seiner damaligen Persönlichkeit übereinstimmend gewesen. Indess dürfte man leicht anderer Ansicht werden, wenn man die Glosse des Pietro Allighieri, eines der ältesten Commentatoren der Commedia, erwägt,

---

Mostrossi un po' per l' età richinato;
Fè mansueta e grave l' andatura;

La faccia lunga un po' più che misura;
Aquilin naso; e 'l pel nero e ricciato;
E 'l mento lungo e grosso; e 'l labro alzato,
E grosso un po' sotto la dentatura;

Aspetto maninconico e pensoso;
Cigli umidi; cortese; e vigilante
Fu negli studi; sempre grazioso;

Vago in parlar; la voce risonante;
Dilettossi nel canto e in suon maestoso;
Fu in gioventù di Beatrice amante;

Ed ebbe virtù tante,
Che il corpo a morte meritò corona
Poetica, ed andò l' alma a vita bona.

41) Purg. xxxi. vv. 68. 74.

welcher, unter Beziehung auf einen Vers aus Juvenal, die Intention des Dichters darauf lenkt, dass der Mensch, sobald er anfange sich den Bart scheeren zu lassen, mit diesem alles Kindische und Leichtfertige ablegen müsse.[42]) Der Commentator scheint hiernach für Dante die Gewohnheit, sich den Bart nicht wachsen zu lassen, feststellen gewollt zu haben, was ebensowol mit dem Jugendporträt im Bargello zu Florenz, von welchem bald die Rede sein wird, als mit den Miniaturen in den Handschriften, soweit ich davon Kenntniss habe, übereinstimmt. Widerspricht dies wiederum dem Berichte Boccaccio's, so ist der Widerspruch nur scheinbar; denn es lässt sich ohne Schwierigkeit annehmen, dass Dante während seines Aufenthaltes in Florenz, der Sitte seiner vornehmen Genossen folgend, den Bart entfernte, dann aber als älterer Mann in der Verbannung denselben wachsen liess; die Kunde, welche Boccaccio erlangte, bezieht sich lediglich, wie schon jene Anekdote andeutet, auf die harte Zeit der Verbannung, wo der Dichter als Prediger in der Wüste umherirrte.

Die zweite Stelle gehört dem poetischen Briefwechsel Dante's mit seinem literarischen Freunde und Verehrer Giovanni Virgilio an: der Dichter weist die Aufforderung desselben, die Commedia lateinisch zu dichten und sich in Bologna mit dem Lorbeer krönen zu lassen, mit Protest zurück und fragt[43]):

Nonne triumphales melius pexare capillos,
Et, patrio redeam si quando, abscondere *canos*
Fronde sub inserta *solitum flavescere*, Sarno?

---

[42]) Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium etc. cur. Vincentio Nannucci, Flor. 1845 p. 519: "Et intellexit auctor argumentum de barba elevanda, ut dixit; *qua rasa*, homo debet puerilia et lasciva deponere *cum ea*, nam non ita postea excusatur. Et hoc voluit dicere Juvenalis, dicens:

Quaedam cum prima resecantur crimina barba".

[43]) Fraticelli, Opere minori di Dante, Vol. I. (il Canzoniere), Ecl. I. vv. 42—44. p. 428.

worauf der Freund, dem Wortlaute der Frage entsprechend, antwortet [44]):

> O si quando sacros iterum *flavescere canos*
> Fronte tuo videas —

Aus der gewöhnlichen Bedeutung des Stammwortes flavere, hier in Gegensatz zu den grauen Haaren gestellt, hat Fraticelli kurzweg den Schluss gezogen, der Dichter habe in der Jugend blonde Haare gehabt [45]), unbekümmert um den Widerspruch mit Boccaccio und um die Möglichkeit, ob aus dem blonden Jünglinge je ein Mann mit schwarzem Haare werden könne. Wenn er das Wort auf die Farbe des Haares beziehen zu müssen glaubt, so stimme ich ihm darin bei; nur bin ich zugleich der Ansicht: wie die ganze Situation des Briefwechsels, mit Kostüm und Oertlichkeit, die rein fingirte des bukolischen Hirtenlebens ist, so sei auch der durch Gegenüberstellung von cani und flavescere markirte Altersunterschied insofern ein fingirter, als damit nicht Dante mit damals wirklich blonden und nun wirklich weissen Haaren dargestellt sein soll, sondern in poetischer Allgemeinheit, wie öfter, bei Virgil und Ovid, der frische Jugendglanz im Gegensatze zum Ergrautsein des abgelebten Alters. Der Dichter stand damals in den ersten funfziger Jahren; dazu passt doch wol nicht die wiederholte Anrede: blande, divine senex! womit der Andere in seiner Antwort ihn beehrt. [46]) So wenig also Dante im Ernst sich als Greis anreden lassen konnte, ebenso wenig hat er im Ernst sich als ehemaligen blonden Jüngling bezeichnen wollen. Einer anderen Auslegung, wornach der Schimmer eines goldenen Lorbeerkranzes angedeutet sein soll, steht vor Allem die geflissentliche

---

[44]) Ecl. resp. vv. 44—46. p. 434.

[45]) p. 428 Anm. 3: "Di qui s' apprende che Dante da giovane era di capelli un po' biondi". Das un po' verräth einige Unsicherheit; denn was heisst das: ein wenig blond?

[46]) Eccl. resp. vv. 33. 42.

Zusammenstellung von cani und flavescere entgegen; was aber die Schwierigkeit des solitum in Verbindung mit flavescere betrifft, indem man die Farbe der Haare nicht zu den Gewohnheiten zählen könne, so möchte es, glaube ich, bei der unbequemen Diction der Dante'schen Latinität nicht zu gewagt erscheinen, die Gewohnheit hier, anstatt auf die Person des jugendlichen Dichters, vielmehr auf die Umgebung desselben zu beziehen, welche gewohnt gewesen sei, ihn im Jugendglanze zu erblicken. Beide Stellen in Dante's Werken erscheinen hiernach nicht geeignet, für die Personalbeschreibung des Dichters mit als Quelle angezogen zu werden.

Ich wende mich nun zu den ältesten Nachrichten von Schriftstellern über die zu ihrer Zeit vorhandenen Dante-Porträts, von welchen, mit Ausnahme des ersten, gegenwärtig nichts mehr vorhanden ist. Die früheste Erwähnung eines solchen geschieht in Filippo Villani's kurzer Vita des Malers Giotto, von dem erzählt wird, er habe in Florenz, mit Hülfe von Spiegeln, sich selbst und seinen Zeitgenossen Dante in der Kapelle des Palastes del Podestà an der Wand abgebildet; dem Wortlaute nach scheint es sicher, dass die angegebene Oertlichkeit auf beide Porträts zugleich, als demselben Gemälde angehörend, bezogen werden darf. [47]) Die ziemlich umfangreiche Biographie Dante's von demselben Chronisten meldet dagegen so wenig etwas von einem Porträt, wie deren Hauptquelle, die Biographie Dante's von Boccaccio. Der nächstfolgende Biograph, Leonardo Bruni von Arezzo († 1444), schweigt von dem Porträt im Palaste del Podestà, erwähnt aber, mit genauer örtlicher Angabe,

---

[47]) Fil. Villani, Vite degli uomini illustri fiorentini ed. G. Mazzucchelli 1747, Triest. Ausg. 1858 p. 450: "Dipinse (Giotto) eziandio a pubblico spettacolo nella città sua, con ajuto di specchi, se medesimo, e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del potestà nel muro." Ueber die abweichende Lesart der ursprünglichen lateinischen Abfassung "in tabula altaris" statt nel muro siehe weiterhin!

eines vortrefflichen Bildnisses in der Kirche S. Croce zu Florenz, das von einem ausgezeichneten Maler jener Zeit nach der Natur ausgeführt worden sei.[48]) Der etwas spätere Giannozzo Manetti († 1459) fasst die Nachrichten der zwei Vorgänger zusammen, indem er beide Porträts mit ihren Oertlichkeiten anführt und ausserdem die Wandmalerei und die Autorschaft Giotto's, die zuvor nur F. Villani hat, auf beide Bilder bezieht.[49]) Manetti's Nachfolger, Mario Filelfo, von dessen historischer Zuverlässigkeit nicht viel Gutes zu melden ist, greift wieder einseitig zu Leonardo zurück und gibt, genau erwogen, nichts weiter als die Worte desselben mit einigen oratorischen Verbrämungen im Stile des Jahrhunderts.[50]) Auch die folgenden beiden, Cristoforo Landino und Alessandro Vellutello zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, halten sich lediglich an ihre Vorgänger, indem der Eine nach Manetti berichtet, der Andere wieder nur, mit Berufung auf Leonardo, von dem Bildnisse bei S. Croce etwas weiss: Jener indess versichert, was von Interesse, mit dem ausdrücklichen "resta ancora" das Vorhandensein beider Porträts für seine Zeit, während der

---

[48]) La vita di Dante Alighieri scritta da Leonardo Aretino, ed. Poggiali in dessen Ausg. der Commedia III. p. 12: "L' effigie sua propria si vede nella Chiesa di Santa Croce, quasi al mezzo della Chiesa, dalla mano sinistra andando verso l' altare maggiore, e ritratta al naturale ottimamente per dipintore perfetto di quel tempo."

[49]) Gian. Manetti Vita Dantis im Specimen hist. litt. flor. rec. Laur. Mehus, Flor. 1747 p. 37: "Coeterum ejus effigies et in Basilica sanctae Crucis, et in Cappella Pretoris Urbani, utrobique in parietibus exstat: ea forma, qua revera in vita fuit, a Giotto quodam optimo ejus temporis pictore egregie depicta."

[50]) Vita Dantis Aligherii a J. Mario Philelpho scripta etc. cura Dom. Moreni, Flor. 1828, am Schlusse: "Hujus simulacrum (quandoquidem esse arbitror numen) Florentiae apud sacrum est sanctae Crucis, ad eorum sinistram qui eclesiam ingressi, ad majus proficiscuntur altare. Estque communis cunctorum opinio veram effigiem esse ac faciem poene propriam atque naturalem, ut eorum parentes nepotibus retulerunt, qui vivum videre Dantem."

Andere, wahrscheinlich ohne Kenntniss durch Augenschein, das Vorhandensein des Bildes bei S. Croce vorsichtiger Weise nur auf die Zeit seines Gewährsmannes bezieht. [51]) Auf eine Briefstelle des Marsilio Ficino an Landino [52]), worin eines Dante-Porträts in der Taufkapelle von S. Giovanni gedacht wird, ist wol kein Gewicht zu legen, da Landino selbst nicht das Vorhandensein dieses Bildes beachtete. Soweit die Biographen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert: ihre Kenntniss reducirt sich zusammengefasst auf drei Momente, 1) dass Giotto den Dichter in der Kapelle des Palastes del Podestà abgebildet, 2) dass dieser von einem berühmten Maler auch in der Kirche S. Croce abgebildet worden, 3) dass beide Bildnisse zur Zeit Landino's, d. i. um 1500, noch vorhanden waren.

Sehen wir ferner, wie dieses Ergebniss sich zur Hauptquelle der Kunstgeschichte Italiens, zu Giorgio Vasari's Künstler-Biographieen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, verhält! Doch zuvor darf ich nicht unerwähnt lassen, dass sein Vorgänger Ghiberti († 1455) zwar von Malereien Giotto's im Palaste del Podestà berichtet, aber nirgends eines Dante-Porträts gedenkt. [53])

---

[51]) Beide Biographieen in der Folio-Ausgabe der Commedia, Venetia 1564; die Stelle von Landino lautet: "La sua effigie resta ancora di mano di Giotto in Santa Croce, e nella capella del Podestà"; die von Vellutello: "Soggiunge esso Aretino, che la sua effigie ritratta dal naturale da ottimo pittore, a suo tempo si vedeva ancora a Firenze in Santa Croce quasi in mezzo la Chiesa a man sinistra andando verso l' altar grande."

[52]) Von dem Herausgeber der Vita Dantis des Filelfo in der Vorrede angeführt.

[53]) Wie ich aus der im Giorn. del Cent. N. 37 mitgetheilten einzig bezüglichen Stelle entnehme, welche lautet: "Dipinse (Giotto) nel Palagio del Podestà di Firenze: dentro fece il Comune com' era rubato, e la cappella di Santa Maria Maddalena." Ein selbständiger Abdruck des Ghiberti'schen Werkes ist meines Wissens noch nicht erschienen; die wichtigsten Abschnitte desselben sind, wie ich aus den Anmerkungen zur Triester Vasari-Ausgabe ersehe (p. 193) im II. Theil der Raccolta artistica, Fir. 1846 und im IV. Theil der Storia della scultura von Cicognara pp. 208 ff. enthalten.

Vasari nun spricht in seinem Werke, ausser den oben bemerkten Fällen, noch fünf Mal von Dante-Bildnissen verschiedener Meister: das eine ein Kuppelgemälde von ihm selbst, in der Kapelle einer Klosterkirche bei Rimini, wo der Dichter in Gesellschaft von Orpheus, Homer und Virgil dargestellt ist[54]); das zweite, Dante mit Petrarca, von Lorenzo Monaco aus der Schule des Taddeo Gaddi um 1370, in der Kirche S. Trinità zu Florenz[55]); das dritte, ein Wandgemälde von Taddeo Gaddi, in der Kirche S. Croce zu Florenz, welches die wunderbare Rettung eines vom Balkon gestürzten Knaben durch den h. Franziskus zum Gegenstande hat und worin der Künstler die Figuren Dante's, seines Meisters Giotto und des Guido Cavalcanti oder, wie Andere meinen, seine eigene auftreten lässt.[56]) Dann bestätigt Vasari in der Biographie Giotto's mit bestimmten Worten, die keinem Zweifel Raum geben, die Mittheilung F. Villani's von dem Vorhandensein des Giotto'schen Dante-Porträts — und zwar noch für seine Zeit, indem er sagt: "come ancor oggi si vede" — in dem Palaste del Podestà zu Florenz; während indess Villani das Bildniss des Malers selbst zu dem Dante's gesellt, nennt Vasari als demselben Gemälde angehörend neben Dante dessen Lehrer Brunetto Latini und dessen Hauptfeind Corso Donati.[57]) Beide Berichterstatter führen wahrscheinlich nach ihrem besonderen Interesse an und es ist kein Grund zu

---

[54]) Vasari in dem Abschnitte: "Descrizione delle opere di Giorgio Vasari", Triest. Ausg. p. 1258.

[55]) Vasari p. 161. Giorn. del Cent. p. 152.

[56]) Vasari p. 134.

[57]) Vasari p. 101. in zwei Stellen, welche lauten: "il quale (Giotto) fra gli altri ritrasse, come ancor oggi si vede nella cappella del palagio del Podestà di Firenze, Dante Alighieri coetaneo ed amico suo grandissimo, e non meno famoso poeta, che si fusse nei medesimi tempi Giotto pittore" etc. "Nella medesima cappella è il ritratto, similmente di mano del medesimo, di Ser Brunetto Latini maestro di Dante, e di Messer Corso Donati gran cittadino di quei tempi."

bezweifeln, dass alle vier Personen, neben noch anderen, dem Bilde wirklich angehört haben. Endlich, in der Lebensgeschichte Michel Angelo's, wo die Trauer-Ornamente zu dessen Bestattung in S. Lorenzo beschrieben sind, gedenkt Vasari auch einer Schilderei, worauf des Verstorbenen Ankunft im Elysium abgebildet war, wie er sich da von den grössten Künstlern aller Zeiten umgeben findet, Jeder besonders kenntlich gemacht, zur Rechten die des Alterthums, zur Linken die späteren von Cimabue abwärts, unter ihnen Giotto, mit dem Bildnisse des jugendlichen Dante, in der Art, wie man den Dichter bei S. Croce von Giotto gemalt sehe.[58]) Aus den Worten dieser Anspielung dürfte man auf die Existenz eines Porträts von Giotto bei S. Croce schliessen; ich bin jedoch der Ueberzeugung, dass Vasari sich hier, was ihm bekanntlich öfter begegnete, verschrieben oder falsch erinnert und dass er anstatt S. Croce den Palast del Podestà gemeint habe. Im anderen Fall konnte er solch ein zweites Dante-Porträt von Giotto unmöglich in der Lebensbeschreibung dieses Vaters der italienischen Malerei unerwähnt lassen, wenn er es dann an anderer Stelle als so bekannt voraussetzen wollte, wie es im Sinne jener Anspielung liegt. Es würde mir deshalb voreilig scheinen, aus Vasari's Worten den Schluss zu ziehen, dass der von Leonardo Bruni ungenannt gelassene ausgezeichnete Maler des Bildes bei S. Croce Giotto gewesen sei, und nicht vielmehr dessen Schüler Taddeo Gaddi, von welchem Vasari ja ausdrücklich in der Lebensbe-

---

[58]) Vasari p. 1087: "Onde si conosceva Giotto a una tavoletta in cui si vedeva il ritratto di Dante giovanetto, nella maniera che in Santa Croce si vede essere stato da esso Giotto dipinto." Es scheint kaum nöthig, einer unrichtigen Vermuthung zuvorzukommen, die aus den Worten "a una tavoletta" gezogen werden könnte, als ob nämlich Vasari damit auf ein wirkliches Tafelbild Giotto's habe hinweisen wollen; denn bei der zur Trauerfeierlichkeit hergerichteten Schilderei konnte er Giotto füglich mit nichts Anderem, als einer Tafel ausstatten, auch wenn er in diesem Fall ein Freskobild gemeint hat.

schreibung desselben ein Dante-Bild bei S. Croce behandelt. Die Mittheilungen Vasari's, mit den aus den früheren Berichten gewonnenen Resultaten zusammengehalten, ergeben als sicher, dass das Dante-Porträt in der Kapelle des Podestà-Palastes von Giotto herrühre, das in der Kirche S. Croce hingegen von Taddeo Gaddi, und dass beide Bilder zur Zeit Vasari's noch zu sehen waren. Die zwei anderen von Vasari erwähnten Porträts sind im Laufe der Zeit, das von dem Berichterstatter selbst geschaffene durch Uebertünchung, verschwunden; die Fresken des Taddeo Gaddi bei S. Croce mussten schon im J. 1566, als zum Behuf eines Umbaues durch Vasari eine Mittelwand niedergerissen wurde[59]), zugleich mit dieser fallen. Auch das Giotto'sche Gemälde im Palaste del Podestà erlag der Gewalt des einbrechenden Vandalismus und blieb länger als zwei Jahrhunderte unter Kalk und Schmutz begraben, bis es in neuester Zeit durch ein günstiges Geschick von den Todten wieder auferstand. Leider sollte es, kaum zum Lichte erwacht — ich meine speciell das Bildniss des Dichters — aufs Neue seine ursprüngliche herrliche Gestalt verlieren. Von diesem Giotto'schen Dante-Porträt und seinen Schicksalen habe ich nun noch allein zu sprechen. Doch zuvor ein kurzes Wort über den Meister.

Die grosse Bedeutung Giotto's für die Entwicklung der schönen Künste, insbesondere der Malerei, erkannten schon seine Zeitgenossen an. Dante selbst, in der Stelle des Purgatorio, wo er von der Vergänglichkeit des irdischen Ruhmes spricht, weist ihm in den Augen der Zeitgenossen als Maler eine Stelle über Cimabue an, der doch vorher das Feld zu behaupten meinte. [60]) Und der sehr frühe Chronist Ricobaldi von

[59]) Ein Jahr zuvor wurde von demselben auch in der Kirche S. Maria Novella eine ähnliche Renovation vorgenommen. Vasari p. 1267.

[60]) Purg. XI. vv. 94—96:

Credette Cimabue nella pittura
Tener lo campo, et ora ha Giotto il grido,
Sichè la fama di colui è oscura.

Ferrara, der im J. 1313 starb, nennt ihn ebenfalls einen ausgezeichneten florentinischen Maler und beruft sich zum Zeugnisse dessen auf die von ihm ausgeführten Gemälde zu Assisi, Rimini und Padua.[61] Auch der ältere Villani, Giovanni, gedenkt in der florentinischen Chronik Giotto's unter dem Jahre 1334, wo derselbe zum Baumeister des Glockenthurmes am Dome zu Florenz bestellt wurde: er rühmt ihn als den grössten Meister in der Malerei zu seiner Zeit und als denjenigen unter den Malern, welcher es am besten verstand, jeder Figur und Bewegung ihre Natürlichkeit zu lassen.[62] Der jüngere Villani, Filippo, der die oben erwähnte Reihe von Biographieen, darunter auch die Giotto's, verfasste, hebt diesen Vorzug an ihm nicht hervor, sagt nur im Allgemeinen, er sei seinen Vorgängern an Kunst und Geist überlegen gewesen[63]; der viel später lebende Vasari hingegen, dessen Biographie von Giotto weit reichhaltiger, doch nicht ohne Irrthümer ausgefallen ist, entdeckt zu jenen noch zwei Vorzüge, worin er seinem Lehrer Cimabue überlegen gewesen: er habe nämlich die Umrisszeichnung neu zum Leben erweckt und die länger als zwei Jahrhunderte hindurch vernachlässigte Kunst, lebende Personen nach der Natur abzubilden, wieder in Uebung gebracht, wovon die Bildnisse Dante's und Anderer als Beweis angeführt werden.[64] Neuere haben ihm den zeitlichen Vorrang in der Kunst der Umriss-

---

[61]) Ricobaldi Ferrariensis compilatio chronologica, Murat. scriptt. rer. It. IX. p. 255: "Zotus pictor eximius florentinus agnoscitur; qualis in arte fuerit testantur opera facta per eum in Ecclesiis Minorum Assisii, Arimini, Paduae, ac per ea, quae pinxit Palatio Comitis Paduae, et in Ecclesia Arenae Paduae." Die Umwandlung des Namens Giotto in Zotus ist nach dem Dialecte der Landschaft von Bologna.

[62]) "Quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale", Giov. Villani XI. c. 12. (Triest. Ausg. 1857 p. 384).

[63]) "Non solo agli antichi pittori eguale, ma d'arte e d' ingegno superiore", Fil. Villani (Triest. Ausg. 1858) p. 450.

[64]) Vasari p. 101.

zeichnung vor Cimabue abgesprochen; auch der von dem älteren Villani ihm beigelegte vorwaltende Trieb nach Naturwahrheit, den Boccaccio in einer seiner Novellen besonders anschaulich zu machen sucht [65]), sodass Benvenuto da Imola, der Commentator der Commedia, sich bei seiner Glosse über Giotto darauf beruft [66]), wird ihm in der Gegenwart geschmälert, freilich dafür durch anderweite Anerkennung Ersatz geleistet: aber das Eine bleibt bestehen, dass Giotto zuerst wieder, in charakteristischen Umrissen, gut porträtirt habe. Befinden wir uns nun hier auf dem Gebiete, welchem das nachfolgend zu erörternde Dante-Bildniss angehört, so wird es sich vorzugsweise darum handeln, die Einwürfe gegen die Authenticität desselben zu widerlegen, wenn wir uns schliesslich mit gutem Vertrauen des schönen charaktervollen Bildes erfreuen wollen.

Zuerst ist die Oertlichkeit, an welcher es haftet, in ihrem früheren und gegenwärtigen Zustande nicht ausser Acht zu lassen. Der Palazzo del Comune, oder del Podestà genannt, seitdem diese Behörde darin ihren ständigen Sitz hatte, existirt in den ersten Anfängen nach dem Zeugnisse Malispini's und des älteren Villani seit dem Jahre 1250 [67]); beide bezeichnen die Stelle des Gebäudes, übereinstimmend mit dem gleichzeitigen Novellenschreiber Franco Sacchetti [68]), in derselben Weise, wie sie noch heut erscheint, nämlich hinter oder in der Nähe der

---

[65]) Decam. Giorn. vi. nov. 5: "intanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto."

[66]) Zu Purg. xi. v. 95. bei Murat. Antiqu. Ital. p. 1185; der Commentator sagt von Giotto, sein Geist und seine Kunst seien so ausserordentlich gewesen, "quod nullam rem rerum natura produxit, quam iste non repraesentaret tam propriam, ut oculus intuentium saepe falleretur, accipiens rem pictam pro vera".

[67]) Ric. Malispini, stor. fior. Livorno 1833. c. 137. Giov. Villani Cron. vi. c. 39.

[68]) Fr. Sacchetti, Novelle, Fir. 1860. i. p. 45. Nov. 17.

Badia, südöstlich vom Dome. Die Pracht des Hofes mit rundbogigen Arkaden und einer oberen Loggia, rings an den Mauern viele Wappen in Relief, sind Zeugen der vergangenen Herrlichkeit; die grosse Freitreppe stammt aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. [69]) Seitdem die inneren Räume zu Gefängnissen benutzt wurden, vertauschte das Gebäude seinen alten Namen mit dem weniger ehrenvollen des Bargello. [70]) Auch die zugehörige Kapelle, an deren Wänden sich die Giotto'schen Fresken befinden, verfiel in Schmutz und Zerstörung; die Gemälde wurden mit Kalk übertüncht, die Räumlichkeit durch eine horizontale Zwischendecke, die dann entfernt werden musste, umgestaltet, ein Theil derselben als Vorraths- und Rumpelkammer verwendet. In diesem Zustande blieb das Innere der Kapelle bis zum Jahre 1840.

Alle Welt, die Interesse an dem Gegenstande nahm, wusste aus Villani und Vasari von dem Dante-Porträt Giotto's in der Kapelle des Palazzo del Podestà und musste es doch, wie schien, für immer verloren geben. Zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts tauchen zum ersten Mal Versuche auf, die Fresken Giotto's und Dante's Porträt in dem bekannten Raume zu entdecken; Moreni wenigstens klagt in seinen Papieren, dass er sich zwei Jahre hindurch, wie Andere vor ihm, vergeblich darum bemüht habe. [71]) Weiter, im J. 1832, machte der Biograph Dante's, M. Missirini, auf Giotto's Fresken und die Möglichkeit, sie aus der Uebertünchung wiederherzustellen, aufmerksam; doch blieb auch diese Mahnung erfolglos. [72]) Endlich im J. 1840 vereinigten sich drei Dante-Verehrer, der Italiener Aubrey Bezzi, der Amerikaner Richard Henry Wilde und der

---

[69]) s. E. Förster, Reisehandbuch für Italien I, S. 433.

[70]) Seit wann dies geschah, scheint nicht bekannt zu sein.

[71]) Dies theilt Eliot Norton in seinem Schriftchen über die Dante-Porträts mit (s. ob. Anm. 27).

[72]) Missirini, Vita di Dante p. 631.

Maler Seymour Kirkup aus England, zu einem erneuerten ernstlichen Versuche auf eigene Kosten; später erst nahm der Staat auf seine Rechnung die Sache in die Hand. Sie erlangten, nach manchen Hinderungen von Seiten des Gouvernements, die Erlaubniss zur Reinigung der Wände, welche Arbeit dem florentinischen Maler Marini übertragen wurde. Nach mehrmonatlichen Bemühungen traten die Gebilde zu Tage, das Porträt Dante's am 21. Juli 1840; doch war das Auge des schönen Profils verloren, an dessen Stelle sich ein mehr als zolltiefes Loch befand. Wie das Alles geschah, wie sich dazu die entstellende Restauration Marini's gesellte und wie es glücklicher Weise dem Engländer Seymour Kirkup gelang, die ächten Umrisse des Originals für die Nachwelt zu retten, darüber liegt mir von dem genannten Herrn, welchem das Hauptverdienst des Unternehmens in seiner ursprünglichen Richtung gebührt, eine anschaulich berichtende handschriftliche Mittheilung vor, deren Inhalt ich, möglichst unverkürzt, den Lesern gegenwärtiger Blätter nicht entziehen darf. [73])

[73]) Einen früheren Bericht von Herrn Kirkup enthält bereits der London-Spectator unterm 11. Mai 1850; meine Quelle ist ein umfangreicher Brief Kirkup's aus Florenz an C. Witte vom 31. März d. J., der mir zur Benutzung anvertraut worden. Nächster Anlass des Briefes war eine anonyme Publication in der Kreuzzeitung vom 2. Februar d. J., worin von der Wiederauffindung der Giotto'schen Fresken eine sonst nirgend erhörte Geschichte erzählt, die Rolle, die erweislich Seymour Kirkup bei der Sache gespielt hat, vollkommen ignorirt und das wesentliche Verdienst einem Grafen Perseo Faltoni zuertheilt wird. Dieser sei es gewesen, welcher vor der Restauration den Dante-Kopf durchgezeichnet und darnach ein farbiges Bild in natürlicher Grösse angelegt habe. Aus Rücksicht für Marini sei dasselbe bisher zurückgehalten worden; jetzt nach dem Tode des unglücklichen Restaurators nicht mehr gebunden, habe er seine Originalzeichnung, als einen Tribut der Dankbarkeit Italiens gegen Preussen, dem siegreichen Herrscher zu Füssen gelegt. Eine solche Mittheilung musste bei denjenigen, welche den wahren Hergang des längst veröffentlichten, bisher unbestrittenen Factums kannten, die grösste Verwunderung erregen. Aus Halle erschien sofort, in demselben Blatt unterm 9. Februar, von kundigster Feder, die erforderliche Be-

Als Seymour Kirkup im J. 1840 zum ersten Mal die Kapelle betrat, fand er den Fussboden mit Korn, Zwiebeln, Reiss, Heu und anderen Vorräthen bedeckt. Die Wände waren ganz übertüncht und sehr schmutzig, ohne das mindeste Anzeichen von Malerei, sodass die Drei in ihrem Vertrage mit Marini sich verpflichteten, ihm für seine Arbeit 240 Scudi zu zahlen, gleichviel, ob sich das gesuchte Bild vorfände oder nicht vorfände, ja nach mehrmonatlicher Arbeit regte sich in Kirkup der Verdacht, ob nicht etwa die Malerei vor der Uebertünchung vernichtet worden sei. Er war dann einer der Ersten, welche das

---

richtigung, woran sich von selbst der Zweifel an der Existenz und Authenticität der gepriesenen Faltoni-Zeichnung knüpfte. Zugleich erkundigte sich Herr Dr. C. Witte (Verfasser der Berichtigung) brieflich bei Seymour Kirkup selbst nach dem Grafen Faltoni und seiner Zeichnung; in der Erwiederung erklärt Herr Kirkup, während seines 44jährigen Aufenthaltes in Florenz niemals diesen Namen gehört zu haben; Andere in Florenz wussten wol von einem Bildhauer des Namens, aber nicht das Mindeste von Verdiensten desselben um ein originales Dante-Porträt. Auch blieben zunächst in Berlin die Nachfragen um eine dahin eingesendete Zeichnung ohne Ergebniss. Eine solche befindet sich aber wirklich, seit längerer Zeit von König Wilhelm überwiesen, indess vorläufig noch nicht ausgestellt, in den Räumen des Berliner Kupferstichkabinets. Sie ist in einen ovalen Goldrahmen gefasst und trägt die Unterschrift des Zeichners Faltoni mit der Jahreszahl 1840. Das Bild ist nicht farbig, sondern clair-obscur, nur der zum Vorschein kommende Streifen des Untergewandes und der Schnitt des Buches sind grün. Die Formen stimmen im Allgemeinen mit der Kopie von Kirkup überein; das Profil jedoch lässt die Idealität des von Kirkup überlieferten Originals entschieden vermissen und gewährt, im Vergleiche zu diesem, den Anschein einer mehr peinlichen als treffenden Nachbildung. Von dem verloren gegangenen Auge lässt die Zeichnung nach links hin noch ein Weniges sichtbar werden, was die Kirkup'sche nicht hat. Genau betrachtet, besonders die Mundpartie, können unmöglich beide Umrisse zugleich von einer sorgfältigen Durchzeichnung des Originals herrühren; welche Authenticität hiernach der Faltoni'schen Kopie zuzuerkennen sei, darüber wage ich kein abschliessendes Urtheil. Ausserdem besitzt das Berliner Kupferstichkabinet noch eine Aquarell-Zeichnung des Giotto'schen Porträts aus dem Jahre 1844 von Musini, die sich dem ersten Blick, in Formen und Kolorit, als eine Kopie des Marini'schen Restaurationsbildes kundgibt.

Bildniss nach der Entdeckung zu Gesicht bekamen; sofort sagte er zu Marini: "Wie schade, dass das Auge zerstört ist!" Dieser erwiederte, es sei an der Stelle ein Nagel gewesen. Wie konnte er das wissen? Er selbst hatte denselben, anstatt ihn abzuschneiden, mit Gewalt herausgezogen, bevor er an die Entfernung des Kalkanwurfes schritt; als Kirkup dieses Verfahren tadelte, leugnete er es. Was hatte er zuvor schon gethan? Um ein Gerüst herzustellen, hatte er ohne Bedenken zwei grosse Löcher in die weisse Mauer geschlagen und Balken darin befestigt. Wie dann, wenn das Porträt Dante's gerade an dieser Stelle sich befunden hätte? Kirkup drohte ihm mit Zurückziehung seines Antheils an der Honorarzahlung, wenn er sich weiter unterstünde, in die Mauer ein Loch zu schlagen. Marini leugnete dann auch ohne Scheu, an der Figur Dante's etwas anderes gemalt zu haben, als das von ihm ausgefüllte Loch, wo das Auge fehlte; Jeder kann noch heut an den mit den Jahren nachgedunkelten Farben die Stelle des Loches erkennen. Nachdem er jedoch das neue Auge fertig gebracht, wagte er sich, der Uebereinstimmung halber, an die ganze Figur; ja, zur Vermeidung eines grossen, gefährlichen und revolutionären Aergernisses, änderte er auf Anordnung des damaligen Gouvernements das verpönte Grün des Untergewandes in Chokoladenfarbe, sodass der Dichter nicht mehr die drei Farben Beatricens im Purgatorio, Weiss, Grün und Roth [74]), an sich trägt. So haben sich die Florentiner das Bild ihres grossen Dichters entstellen lassen.

Seymour Kirkup wünschte eine Kopie des schönsten aller Profile, das des Augenlichtes beraubt worden, nach England zu schicken. Die Verwaltung untersagte es ihm, da es eine kitzliche Sache sei. [75]) Warum? Vielleicht hatten die Herren dem Restaurator Marini den Vortheil der alleinigen Veröffentlichung zugesagt, und in der That machte dieser eine Durchzeichnung

---

[74]) Purg. xxx. vv. 31—33.

[75]) "Mi fu risposto: No signore, è una cosa troppo gelosa."

mit undurchdringlichem Papier, die lithographirt erschien, ein jammervolles Ding, noch schlechter als seine Aufmalung, die jetzt an der Mauer zu sehen ist. Kirkup selbst aber gab seine Absicht nicht ohne Weiteres auf. Es gelang ihm mit einem guten Trinkgelde, einen der Gefängnisswärter zu bereden, dass er ihn eines Tages bis zum Abend heimlich in der Kapelle einschloss. Versehen mit seiner Mappe und Zeichenmaterial, ein Brot in der Tasche, ging er an die Arbeit; als er jedoch das Papier zum Durchzeichnen auflegen wollte, überzeugte er sich von der Unmöglichkeit, die Züge des Originals zu unterscheiden. Das Fenster lag so seitwärts, dass das Licht nicht durchdringen konnte; man möge daraus ersehen, wie die Zeichnung von Marini ausfallen musste! Zum Glück hatte Kirkup ein Stück durchsichtiges Marienglas bei sich, mit dessen Hülfe er einen ganz genauen Umriss zu Stande brachte; dann stieg er vom Gerüst und fertigte unten eine Zeichnung auf Papier, um das Helldunkel des Originals zu gewinnen. Vorher schon hatte er, gleich als er in den ersten Tagen mit der Menge die Kapelle betrat, sich insgeheim unter seinem Hute, um nicht von den Kustoden bemerkt zu werden, auf den Pergamentdeckel eines Buches eine kleine Farben-Kopie abgenommen *), die er noch gegenwärtig besitzt. Auf Grund dieser drei Studien, in Umriss, Helldunkel und Farbenskizze, fertigte er dann für sich eine das Original treu wiedergebende farbige Zeichnung von gleicher Grösse. Als Lord Vernon, der hochverdiente Förderer der Dante-Studien, sie sah, war er so entzückt davon, dass der Künstler ihm gern ein Geschenk damit machte. Nach England zurückgekehrt, behielt dieser sie Jahre lang auf seinem Landsitze Derbyshire. Hier sahen sie Herr Layard und andere Personen und bewogen den Lord, sie der Arundel-Gesellschaft zur Veröffentlichung zu übergeben; von dieser wurde sie be-

*) [mit farbigen Stiften.]

wundernswürdig schön, mit grosser Zartheit der Behandlung und vollkommener Genauigkeit des Ausdruckes, in Farbendruck vervielfältigt. [76]) Herr Marini aber machte nicht nur auf gut Glück ein neues Auge, sondern versah sich ausserdem bei fortgesetzter Restaurationsarbeit in einzelnen Stücken der Bekleidung. So hielt er einige Schmutzflecken an der Kopfbedeckung für Falten und formte daraus eine Mütze, wie sie nie gesehen worden, indem er den hinteren beutelartigen Theil nach oben aufstülpte und zu einem, wie an die Kappe angehefteten, selbständigen Körper machte. Auf dem Original ist sie weiss mit zurückgeschlagenem rothen Futter [77]) über einer weissen Unterkappe nach dem Brauche der Zeit. Es erregt Verwunderung, wie einem solchen Künstler eine so wichtige Arbeit anvertraut werden konnte. Seymour Kirkup löst uns das Räthsel, indem er ferner mittheilt, Marini sei von der Regierung empfohlen worden. Von Paolo Lasinio erfuhren die drei Dante-Verehrer leider zu spät, dass man demselben in Pisa einige Restaurationen für das Campo santo hatte übertragen wollen, dass man ihn jedoch, nachdem ein zuvor angestellter Versuch von ihm schlecht ausgefallen war, als unfähig nach Florenz zurückschicken musste. Soweit die briefliche Mittheilung von Seymour Kirkup über diese Angelegenheit; sie ist als ein authentischer Beleg

---

[76]) Das Blatt trägt die Unterschrift: "Dante. Fac-simile of a Portrait by Giotto discovered in 1841 (sic!) in the Bargello at Florence from a tracing by Seymour Kirkup Esq., made previously to the restoration of the fresco, and now the property of the Rt Honble Lord Vernon. Vincent Brooks, Chromolith. Arundel Society, 24, Old Bond street." Die Jahreszahl ist ein Versehen, welches mehrfach verbreitet worden. Das Richtige hat Ch. Lyell in dem öfter erwähnten Werke vom Jahre 1842 unter der Skizze des Porträts: "discovered 21. July 1840 copied before the restorations in 1841."

[77]) Crowe und Cavalcaselle dagegen (a new history of painting I. p. 267) glauben Spuren gefunden zu haben, dass die ganze Mütze, ausser der Unterkappe, roth gewesen sei, und verweisen dabei auf das Tafelbild von Michelino, wo dies auch der Fall sei.

dafür, in welcher Art Gemälde-Restaurationen selbst in Italien, dem Heimathlande der Kunst, zur Ausführung kamen, von bleibendem Werth. Herr Kirkup gibt übrigens der Hoffnung Raum, dass bei einer wiederholten Restauration des Freskobildes, nach Auflegung von feuchten Tüchern, vermittelst eines elfenbeinernen Messers die auf den steinharten Grund von Marini aufgetragenen Farben wieder abgelöst und so die Originalfarben hergestellt werden können.

Ein vergleichender Blick auf die Kirkup'sche Farbenlithographie und die photographische Nachbildung der Marini'schen Restauration, die mir beide zur Hand sind, gewährt bald die Ueberzeugung, wie weit das Giotto'sche Original von dem Bilde, wie es gegenwärtig in der Capelle sichtbar und dem Unkundigen als die Arbeit Giotto's gilt, verschieden ist. Neben der Farbenlithographie, die das Porträt in der Grösse des Originals, mit dem leeren Fleck an Stelle des linken Auges, wiedergibt, konnte ich auch eine von Herrn Kirkup selbst aus Florenz herübergeschickte Photographie seiner ersten Durchzeichnung zur Vergleichung heranziehen: eine Abweichung in dem Gesichtsumriss beider ist nicht herauszufinden, nur dass die Schärfe der Umrisslinie auf der Photographie und der Wegfall des mildernden Kolorits, gegenüber dem farbigen Bilde, einen Anflug von Härte hervorbringt. Von der Färbung der Marini'schen Restauration kann ich nichts sagen, abgesehen von dem einen Punkte, der oben nach Kirkup's Mittheilung angegeben wurde. Was nun Gesichtsumriss und Ausdruck des restaurirten Porträts betrifft, so ist es Herrn Marini auf merkwürdige Art gelungen, das zur feinsten und anmuthigsten Form jugendlicher Schönheit frei herausgebildete Antlitz des Originals zum krankhaft und trübe vor sich hinblickenden, wie vor der Zeit abgelebten Jünglingsgesicht herabzudrücken: die Adlernase erscheint abgeschliffen, die bedeutsame Anlage zum Vorstreben des Kinns und der Unterlippe verschwunden, endlich das an die Stelle der

unglückseligen Lücke eingesetzte Auge ohne alle Frische und Klarheit des Blickes, die dem Original unmöglich gefehlt haben kann. Und doch findet das Bild auch in dieser Entstellung Bewunderer, ja es gibt Kritiker in Italien, die den längst bekannten Umstand, dass dem Original das Auge verloren gegangen und von Marini durch ein neues ersetzt worden, vollständig ignorirend, in ihren Deductionen eben auf dieses Auge, ja sogar in der Mehrzahl auf die Augen des Giotto'schen Originals, wie wenn es ein Porträt en face wäre, nach Farbe und Grösse im Vergleiche zu anderen Porträts verweisen.[78]) Aehnlich ist mit den zahlreichen Copieen des Porträts verfahren worden: die Herausgeber von Dante-Schriften in und ausser Italien haben denselben gern und mit Recht als Schmuck das Jugendbildniss des Dichters beigegeben, leider meistens nach der Marini'schen Restauration, dazu noch mit mannigfach verändernden Entstellungen[79]), anstatt nach der Originalcopie, ohne mit einem Wort des Unterschiedes beider zu gedenken. So sind

[78]) So Checcacci und Gargani, Giorn. del Centenario pp. 176. 183: Der Letztere entdeckt an dem Giotto-Porträt dieselben "occhi anzi grossi che piccioli", wie sie Boccaccio dem Antlitze Dante's beilegt; selbst C. Cavattoni, der den armen Giov. Sauro wegen seiner Leichtgläubigkeit in Betreff des angeblichen Giotto-Dante in Verona so streng behandelt, ist im Stande, in seiner Zurechtweisung (p. 31) zu versichern: er habe in Florenz jenes ächte Giotto-Bild gesehen mit anderen Augen und anderer Haltung, "altri occhi ed altre movenze"! (siehe oben Anm. 6.)

[79]) Auch der sonst vortrefflich gearbeitete Stich vor der neuen Ausgabe der Dante-Uebersetzung von Philalethes gehört in diese Kategorie von Porträts, die zunächst sämmtlich an der missverständlich abgeänderten Kopfbedeckung zu erkennen sind. Die Jubiläumsschrift von Eliot Norton enthält dagegen unter ihren Kunstbeilagen eine schöne photographische Nachbildung der Kirkup'schen Farbenlithographie. Kirkup selbst übrigens hat die erste unter seinem Namen publicirte Copie für das Lyell'sche Werk vom J. 1842 (siehe oben Anm. 24) mit einem Auge ausgestattet oder ausstatten lassen; dieselbe, in den Gesichtsformen ein wenig zu voll und fleischig geworden, ist dann mit Entstellungen in die Ausgaben der Commedia von Foscolo (1842) und des Commentars von Fr. da Buti (1858) übergegangen.

20*

die ursprünglichen Züge des Bildes, bei der Seltenheit der Kirkup'schen Farbenlithographie, so vollkommen in den Hintergrund gedrängt worden, dass es gegenwärtig fast einer zweiten Entdeckung, nämlich dieser treuen Originalcopie, bedurft hat, um das ächte Dante-Bild für die Nachwelt zu retten.

Seit Aufdeckung des Freskobildes zwanzig Jahre hindurch bezweifelte Niemand, dass dasselbe wirklich von Giotto herrühre; erst dem grossen Dante-Jubiläum von 1865 war es als seltsames Festgeschenk vorbehalten, von der Geburtsstätte des Gefeierten aus einen hitzigen Streit über die Frage: ob von Giotto oder nicht von Giotto? ausbrechen zu sehen. Es sollte von Staats wegen eine Denkmünze mit Dante's Porträt geprägt werden; das Unterrichtsministerium beauftragte zu dem Behuf zwei durch kunsthistorische und archivarische Arbeiten bekannte jüngere Gelehrte, die Herren Gaetano Milanesi und Luigi Passerini, aus den vorhandenen Bildnissen ältester Zeit das glaubwürdigste und brauchbarste zu ermitteln. Die Commission erstattete, unterm 9. Juli 1864, einen Bericht über das Resultat ihrer Nachforschung.[80]) Dieses lief im Wesentlichen darauf hinaus, dass das Porträt des oben besprochenen Gemäldes von Michelino und das im Codex Riccardiano den meisten Glauben verdienen, dass dagegen das Freskobild im Bargello, welches dem Giotto zugeschrieben werde, nicht von diesem, sondern von einem seiner Schüler gemalt sei. Bei diesem Votum war von vornherein das Eine auffallend, wie die Herren sich gerade an diesen Zweifel über die Autorschaft stossen und, während sie das Porträt selbst als das Dante's unbestritten liessen und geneigt waren, es in die Jahre bald nach Giotto zu stellen, dafür zwei andere empfehlen konnten, von denen sie selbst zugaben, dass sie einer weit späteren Zeit, nämlich dem 15. Jahrhundert, angehören. Als die von der Commission gegen die

---

[80]) Giorn. del Centenario N. 17, p. 133.

Aechtheit des Bildes, bezüglich seines Schöpfers, geltend gemachten Gründe starke Anfechtung fanden, insbesondere von Seiten des kenntnissreichen und kunsterfahrenen G. B. Cavalcaselle, nahm sie in einem zweiten, umfangreicheren Berichte[81]) zum kleineren Theil ihre frühere Beweisführung zurück, brachte aber zu Gunsten ihrer einmal aufgestellten Behauptung neue Argumente ins Gefecht, die wiederum nicht ohne Entgegnung blieben. Nach meiner Ansicht sind indess die zur Widerlegung der florentinischen Commission aufgestellten Gegengründe noch keinesweges evident genug, weshalb ich es für erforderlich halte, das Geschäft der Widerlegung aus den mir zu Gebote stehenden Hülfsmitteln von Neuem selbständig aufzunehmen.*)

Vor Allem drängt sich jedoch die Frage auf: welche Sicherheit ist dafür vorhanden, dass das in Rede stehende Bildniss wirklich das Porträt Dante's sei. Die Commission zweifelt nicht daran, lässt sich überhaupt auf diese Frage gar nicht ein. Auch scheint in der That kein Grund zum Zweifel vorhanden: das Bild an sich, die Uebereinstimmung der Züge mit der Todtenmaske und andere Indicien, wovon weiter unten, leisten genügende Bürgschaft. Aber störend habe ich es immer empfunden, dass keine ins Einzelne gehende Nachricht darüber vorliegt, wie und in welcher Folge man bei der Reinigung der Wand im J. 1840 allmählich zu dem ersehnten Dante-Porträt gelangte.**) Eine Namensbezeichnung unter dem Porträt ist meines Wissens bis jetzt nicht entdeckt worden, obwol Cavalcaselle in einer Anmerkung versichert, aus den Ueberresten der Unterschriften lasse sich deutlich erkennen, dass eine jede die Be-

---

[81]) Giorn. del Centenario N. 20, p. 160.

*) [Zu dem Folgenden kann noch verglichen werden Jahrbuch Bd. I, S. 60—62.]

**) [Durch einen seltsamen Zufall war von den hundert und mehr Köpfen des Bildes der des Dichters der erste, der unter dem Kalkbewurf wieder zum Vorschein kam.]

schreibung des zugehörigen Bildes enthielt. Jedenfalls ist der Wunsch gerechtfertigt, es möchte noch das Dunkel, in welches die Auffindung des Porträts selbst gehüllt ist, von competenter Seite gelichtet werden.

Unter den Einwänden gegen die Autorschaft Giotto's spielen eine Hauptrolle die zwei Feuersbrünste, die nach den Mittheilungen der florentinischen Chronisten in den J. 1332 und 1343 den Palazzo del Podestà sammt Capelle zerstört und einen vollständigen Neubau zur Folge gehabt haben sollen, so dass die gegenwärtig sichtbaren Fresken späteren Ursprungs sein müssten, also nicht von Giotto, dessen Todesjahr 1336 feststeht, herrühren könnten. Ueber beide Brände berichtet Giovanni Villani. Vorerst ist zu beachten, wie der Chronist bei einer früheren Gelegenheit sein genaues Eingehen auf die Brände in Florenz damit rechtfertigt, dass, so unbedeutend dergleichen Ereignisse an sich auch seien, sie doch jedesmal die ganze Stadt in grosse Aufregung versetzten [82]); man darf aus dieser Aeusserung auf besondere Zuverlässigkeit in vorliegendem Punkte schliessen. Ueber den Brand von 1332 nun berichtet Villani, dass derselbe am 28. Februar im Palagio del Comune, wo der Podestà wohnt, ausbrach und das ganze Dach des alten Palastes und zwei Drittheile des neuen von den ersten Wölbungen aufwärts verzehrte, weshalb die Comune beschloss, das ganze Gebäude bis unter das Dach in Wölbungen wiederaufzuführen [83]).

---

[82]) Giov. Villani X, c. 109.

[83]) Giov. Villani X, c. 185 (Triester Ausg. p. 360): "e arse *tutto il tetto del vecchio palazzo e le due parti del nuovo dalle prime volte in su*. Per la qual cosa s' ordinò per lo comune che si rifacesse tutto in volte infino a tetti." Die Editio princeps vom J. 1537 liest hier statt "arse tutto il tetto del vecchio palazzo" vielmehr: "arse *tuto il detto palazzo vecchio*", was sich jedoch als fehlerhaft erweist, indem der palazzo vecchio nicht vorher erwähnt wird, also die Rückbeziehung mit detto keinen Sinn haben würde. Das Jahr 1332 ergiebt sich mit Sicherheit aus der Aufeinanderfolge der vorangehenden Daten. Wollte man eine neue

Von der Capelle ist nicht die Rede, und da wir nicht wissen, zu welchem von den genannten Theilen des ganzen Gebäudes sie gehörte, so erscheint der Schluss voreilig, dass sie sammt ihren Kunstschätzen mitzerstört worden sei. Und müsste dies auch angenommen werden, so blieb immer noch die Möglichkeit für Meister Giotto, der erst vier Jahre später starb [84]), das Zerstörte oder theilweis Verdorbene im alten Glanze wiederherzustellen. Dieser erste Brand ist also nicht brauchbar, um die Autorschaft Giotto's zu bestreiten. Was den zweiten vom J. 1343 betrifft, welcher denselben Palast aufs Neue, bei der Belagerung und Vertreibung des Herzogs Walther von Athen, zerstört haben soll, so berichtet der genannte Chronist über die Einzelnheiten des Aufstandes, welchem der Usurpator erlag, sehr genau [85]); von einer zugleich vorgekommenen Feuersbrunst im Palazzo del Podestà spricht er jedoch mit keinem Worte, so wenig wie Leonardo Bruni und Macchiavelli, die in ihren florentinischen Geschichten ebenfalls über diese Ereignisse eingehend berichten. [86]) Ausserdem aber geht aus einem voranstehenden Kapitel bei Villani hervor, dass die Belagerung gar nicht den Palast del Podestà betraf, sondern einen anderen, in welchem der Herzog Residenz genommen hatte. Der Chronist theilt nämlich einen Brief des Königs Robert von Neapel an

---

Schwierigkeit suchen, so könnte man sie in dem Decret der florentinischen Regierung vom J. 1329 finden, wonach künftighin in den Amtslokalen keine Bilder und Statuen angebracht und die vorhandenen daraus entfernt werden sollten, mit Ausnahme derjenigen, welche den Erlöser und die heil. Jungfrau oder ein für die Stadt glorreiches Ereigniss darstellen (Crowe and Cavalcaselle, a new history of painting I, p. 270 Anm.). Indess dieser einschränkende Zusatz gebietet von selbst die Annahme, dass die Fresken im Palazzo del Podestà zu den verschont gebliebenen gehörten.

[84]) Nämlich, wie Giov. Villani berichtet, den 8. Januar 1336, — nach unserer Kalenderrechnung 1337.

[85]) XII, c. 17 (Triester Ausg. p. 453 fg.).

[86]) Leon. Bruni zu Ende des VI. Buches, Macchiavelli II, c. 37.

den Herzog vom 22. September 1342 mit [87]), worin er ihn auffordert, die Prioren in ihre Behausung, den Palazzo del popolo *), woraus er sie verwiesen, zurückzuführen und seine Residenz selbst in dem Palazzo del Podestà aufzuschlagen. Es findet sich nicht, dass er den Rath befolgt habe; auch wird dieser Palast, neben dem belagerten Gebäude, ohne Beziehung zur Belagerung besonders hervorgehoben. Der Palazzo del Podestà ist offenbar im J. 1343 von Belagerung und Brand verschont geblieben. Woher mag die Commission ihre Nachrichten haben? Bei der leidigen Gewohnheit, keine Quellen-Nachweise beizufügen, ist sie schwer zu controliren. Doch seitdem man unter der einen Figur der Fresken die Zeitangabe 1337 entdeckte, wovon weiterhin, konnte sie selbst unmöglich noch Werth auf ein Ereigniss legen, das sich sechs Jahre später zugetragen haben soll. Also weder für den einen noch für den anderen Fall ist die Zerstörung der Capelle und ihres Inhaltes erwiesen; dann aber zerfällt die Annahme von der Nothwendigkeit einer späteren Restauration der Gemälde durch fremde Hand in Nichts und damit zugleich der ursprüngliche Grund und Boden für die Behauptung, dass nicht Giotto der Schöpfer des Dante-Porträts im Bargello sein könne.

Dann ist ein grosses Bedenken in einer abweichenden Lesart der altitalienischen und der lateinischen Vita des Giotto von Fil. Villani gefunden worden. In jener, die bisher fast allein bekannt war, steht zu lesen, dass Giotto das Dante-Porträt nel muro, d. i. an die Wand, in der anderen, dass er es in tabula altaris, d. i. als Tafelbild für den Altar, gemalt habe [88]); daraus hat man geschlossen, indem der lateinische

---

[87]) XII, c. 4.

*) [Es ist dies der allbekannte Palazzo vecchio, der ursprünglich Palazzo della Signoria oder de' Priori hiess, auf der Piazza Granduca oder, wie man jetzt sagt: Piazza de' Signori.]

[88]) Die Stelle des italienischen Textes siehe oben in Anm. 47; die

Text der ursprüngliche, der italienische eine viel jüngere Uebersetzung sei, dass Giotto kein Wand-, sondern ein Tafelbild gefertigt, dass letzteres zeitig verloren gegangen und der Uebersetzer des lateinischen Originaltextes, der nur das spätere Freskogemälde vor Augen sah, die Stelle darnach berichtigen zu müssen geglaubt habe. Die florentinische Commission trieb dazu ein Inventar vom J. 1382 auf, worin ein Altarbild mit aufgeführt wird; nur Schade, dass nicht auch verzeichnet ist, es sei die Giotto'sche Tafel mit dem Dante-Porträt gewesen. Die Vertheidiger der Autorschaft Giotto's suchten sich hiergegen auf verschiedene Weise zu helfen: die Einen vermutheten, Villani habe sich geirrt und der Uebersetzer dessen Irrthum verbessert; die Anderen, es könne Giotto seinen Freund ja doppelt gemalt haben, einmal als Tafelbild, das andere mal a fresco. Mir scheinen beide Auswege nicht zureichend, aber glücklicher Weise auch gar nicht von Nöthen. Zuvörderst ist kein Zweifel, dass der lateinische Text der ursprüngliche des Verfassers ist: das bezeugt die gewöhnliche Ueberschrift der zahlreich vorhandenen Manuscripte der italienischen Abfassung "tradotte da incerto", das versichert ausdrücklich Giannozzo Manetti im 15. Jahrhundert [89]), und es ergibt sich aus der Biographie des Coluccio Piero, von welchem der italienische Text gewisse Umstände erzählt, die der lateinische nicht hat und die er schwerlich vermissen lassen würde, wenn der Verfasser sie schon hätte wissen können. Aus der Mittheilung eben jener Umstände erhellt zu-

---

des lateinischen lautet: "Pinxit insuper speculorum suffragio semet ipsum, sibique contemporaneum Dantem *in tabula altaris* capellae Palatii Potestatis", Phil. Villani liber de civitatis Florentiae famosis civibus ex codice Mediceo Laurentiano nunc primum editus et de Florentinorum litteratura principes fere synchroni scriptores denuo in lucem prodeunt cura et studio Gustavi Camilli Galletti, Flor. 1847, p. 36. Das Werk enthält auch die drei Biographieen von Gian. Manetti, worunter die Dante's.

[89]) In der Vorrede zu seinen drei Biographien; bei Galletti pp. 69, 70 (siehe vorige Anm.).

gleich mit Sicherheit der ungefähre Abstand der Zeit zwischen der Abfassung des Urtextes und der Uebersetzung. Letzere nämlich theilt von Coluccio mit, was in jenem fehlt, dass er das Amt eines florentinischen Staatssekretärs nun bereits an dreissig Jahre verwaltet habe und noch verwalte, "ha tenuta e tiene". [90]) Der Mann lebte also zur Zeit des Uebersetzers noch, und da, nach Mazzucchelli, 1406 als sein Todesjahr urkundlich feststeht, so fällt die Abfassung des italienischen Textes spätestens in dieses Jahr. Filippo Villani selbst starb nicht vor 1405; daraus möge man erkennen, wie nahe in der Zeit beide Abfassungen zusammentreffen, ja es ist hiernach kaum ein Zweifel, dass die Uebersetzung noch in die Lebenszeit des ursprünglichen Verfassers fällt. Ist dies aber mehr als wahrscheinlich, dann wird derselbe auch nicht ohne Einfluss auf die Abfassung des italienischen Textes geblieben sein. Die Biographie des Brunetto Latini scheint mir einen Fingerzeig darauf zu enthalten. Im lateinischen Texte wird ihm, wie in Dante's Commedia, der Vorwurf der Wollust gemacht; in der italienischen Uebersetzung ist dies durch den Vorwurf leidenschaftlichen Parteihasses gegen seine Vaterstadt ersetzt. [91]) Welcher Grund hat diese Aenderung veranlasst? Wenn wir in dem der lateinischen Abfassung vorangestellten Antwortschreiben des Eusebius, des Bruders von F. Villani, auf die Zusendung des Werkes an ihn die Bitte lesen, er möge über einige Biographieen, so über die des Brunetto, noch Rücksprache mit ihm nehmen, so liegt es fast auf der Hand, dass er vor der Veröffentlichung jene Stelle geändert wünschte und dass er seinen Zweck beim Bruder erreichte. Die lateinische Abfassung existirt

---

[90]) Galletti p. 18. Triester Ausgabe des italienischen Textes p. 426.

[91]) Im lateinischen Texte, p. 30: "Profecto virtutum omnium habitu felix, si repentinae libidinis aculeos impudicos potuisset arcere"; im italienischen p. 442: "se con più severo animo le ingiurie della furiosa patria avesse potuto con sapienza sopportare."

meines Wissens nur in zwei Handschriften [92]), die italienische in grosser Zahl; ist nach alledem nicht die Vermuthung gerechtfertigt, es sei noch bei Lebzeiten Villani's und auf seine Veranlassung die in vielen Punkten verkürzte, in anderen erweiterte, hier und da verbesserte Umarbeitung in der Volkssprache [93]) an die Stelle der ursprünglichen lateinischen Abfassung getreten? Hat dies Alles nun, wie ich glaube, guten Grund, dann löst sich der Widerspruch zwischen "in tabula" und "nel muro" einfach dahin auf, dass Villani zuerst geirrt und sich dann selbst verbessert habe. Die Commission zieht allerdings zu weiterer Hülfe für ihre Behauptung noch die betreffende Stelle aus der Vita Dantis von Gian. Manetti, deren oben gedacht wurde, heran [94]), indem sie die entscheidenden Schlussworte nach dem Abdrucke bei Galletti interpungirt, wie folgt: "Coeterum ejus effigies et in Basilica sanctae crucis, et in Cappella Pretoris Urbani, utrobique in parietibus extat: ea forma, qua revera *in vita fuit a Giotto* quodam optimo ejus temporis pictore egregie depicta" — und die Stelle so versteht, als ob Manetti habe sagen wollen, Dante's Bildniss befinde sich an den genannten beiden Orten von irgend wem gemalt nach dem Vorbilde eines nicht mehr vorhandenen Giotto'schen Originals. Aber heisst das nicht dem Sinne Gewalt

---

[92]) Nach der laurenzianischen ist der Text bei Galletti, nach der barberinianischen erschienen ausgesondert im J. 1826 zu Florenz die drei Vitae Dantis, Petrarchae et Boccaccii, von denen, was wol nicht zufällig ist, gerade die beiden ersten in allen Handschriften der italienischen Abfassung fehlen.

[93]) Auch berichtigende Zusätze von späterer Hand kommen vor, wo voran der widersprechende frühere Text stehen geblieben; so in der kurzen Vita des Francesco Cieco, dessen Tod am Schlusse gemeldet wird, während zu Anfang, übereinstimmend mit dem lateinischen "vivus adhuc" (p. 34), festgehalten worden: "il quale ancora vive" (p. 449). In wie weit die Handschriften des italienischen Textes von einander abweichen, darüber liegt mir nichts vor.

[94]) Siehe oben Anm. 46.

anthun? und ist die Interpunction, wie sie der florentinische Abdruck von 1747 hat, nicht natürlicher, nämlich so, dass hinter fuit ein Komma gesetzt und dieses Wort nicht auf depicta bezogen, sondern als selbständiges Verbum aufgefasst wird? Dann bedeutet der Satz, was er jedenfalls bedeuten soll, dass beide Porträts in der Form zu sehen wären, wie der Dichter wirklich im Leben gewesen, und zwar von Giotto aufs Herrlichste gemalt. So ergibt sich denn wol mit hinreichender Sicherheit der Ungrund auch dieses von der abweichenden Lesart des lateinischen Villani hergeholten Einwandes gegen die Autorschaft Giotto's.

Wir haben jetzt in das Innere der Capelle einzutreten und die Gesammtheit der vorhandenen Fresken und einige vorgefundene Inschriften, die von der Commission und ihren Nachfolgern ebenfalls als Waffe gegen Giotto gebraucht worden sind, einer Erörterung zu unterwerfen. Es standen mir für diesen Zweck, ausser der oben erwähnten Photographie, die nur das Dante-Porträt mit der nächsten Umgebung enthält, eine Reihe Federzeichnungen von Cavalcaselle's Hand zu Gebote, so dass ich bei dem folgenden Bericht, insbesondere bezüglich des Hauptgemäldes, nicht einzig und allein auf die Mittheilungen Anderer als Quelle angewiesen war. Die Früheren bis zum Jahr 1864 berichten darüber ganz ungenügend: theils widersprechen sie einander, theils heben sie Unwesentliches hervor und lassen das Wesentliche ausser Acht; nach sorgfältiger Prüfung des mir vorliegenden Materials [95]) glaube ich Folgendes

---

[95]) Erst die Verfasser der History of painting in Italy, Crowe und Cavalcaselle (I, pp. 259—270), lieferten eine zusammenhängende und fassliche Darstellung der Gemälde. Ausserdem konnte ich die kurze Uebersicht der florentinischen Commission (Giorn. del Centenario N. 38) und eine briefliche Mittheilung von C. Witte, welcher die Capelle soeben in den letztverflossenen Tagen gesehen hat, benutzen. Eine bestimmte Anschauung gewährten mir indess erst die Federskizzen von Cavalcaselle die ich ebenfalls der Mittheilung Herrn Witte's verdanke.

als zuverlässig beibringen zu können. Die Capelle bildet ein längliches Viereck von 936 Quadratfuss: der einen Schmalseite desselben gehört die Eingangspforte an, die gegenüberliegende ist durch ein hohes, gothisch verziertes Fenster unterbrochen; von den beiden Längenseiten hat die zur Linken ebenfalls zwei Fenster, die zur Rechten gewährt eine ununterbrochene Fläche.[96]) Die Fresken sind theils verstümmelt, theils völlig verlöscht, manche Figuren nur noch in Umrissen erkennbar. Wie weit die Restauration vom J. 1841 über die Gestalt Dante's hinaus sich erstreckt, finde ich nirgend angegeben.*) Ueber dem spitzbogigen Eingange zeigen sich die Ueberreste einer Darstellung der Hölle, zumeist aus der gewaltigen Figur Lucifers bestehend, mit unverkennbaren Zügen des Dante'schen Inferno, auf der ununterbrochenen Längenseite Scenen aus dem Leben der heil. Magdalena **) und der ägyptischen Maria, auf der gegenüber befindlichen, rechts und links von den zwei Fenstern, der Tanz der Herodias, das sog. Wunder von Marseille und Anderes; zwischen den beiden Fenstern sieht man die schlecht erhaltene Figur eines Märtyrers, mit Palmenzweig und Buch ausgestattet, welcher durch die Unterschrift als der heil. Venantius kenntlich geworden. Diese Unterschrift ist es, was uns dann hauptsächlich interessiren wird. Die Gemälde der Wand gegenüber der Thür erhalten durch das darin befindliche Fenster ihre Eintheilung: sie stellen oberhalb das Paradies mit den Seligen, unterhalb die Lebenden oder kürzlich Gestorbenen der irdischen Welt

---

[96]) Es beruht wol nur auf einem Versehen, wenn in der History of Painting (I, p. 261) die beiden Längenseiten, bezüglich ihrer Lage, mit einander verwechselt sind.

*) [Sie hat sich wol entschieden nicht über die Figur Dante's hinaus erstreckt.]

**) [Die Compositionen erinnern zum Theil auffallend an die der Magdalenencapelle in der unteren Kirche des Sagro Convento zu Assisi, welche Witte Kunstblatt von 1821, S. 183, dem Johann von Mailand, Burckhardt aber dem Giottino zuschreibt.]

dar. Erhaben über Wolken thront, umschwebt von Engeln, der weltenrichtende Heiland: von diesem abwärts nach Rechts und Links scheidet das Fenster symmetrisch geordnete Reihen von Seligen, lauter ideale Gestalten, die heiligen Männer oberhalb der heiligen Frauen, sowie es auf gleiche Weise unten die Schaar der Irdischen in einen von Rechts und einen von Links heranschreitenden Zug abtheilt. Den zur Rechten, vom Beschauer, führt eine jugendlich schöne Gestalt an von majestätischer Miene mit der Krone über dem langen Haar nach damaliger französischer Art, vor ihm auf den Knieen eine Figur in violettem Gewande, an welcher das Gesicht fehlt; unmittelbar auf den Fürsten folgen zwei ausdrucksvolle Köpfe, dann eine Gruppe von drei Personen, nur mit dem Oberkörper hervorragend, deren mittelste ohne Widerstreit als der Dichter der Göttlichen Komödie erkannt worden, vor ihm ein höchst markirtes Profil, mehr kräftig als schön, mit einem Barett bekleidet, hinter ihm ein Kopf, halb en face von ansprechenderem und freierem Gesichtsausdruck als Jener, ebenfalls mit einer Mütze bedeckt. An der Spitze des Zuges zur linken Seite des Fensters steht eine betende Figur in rothem Mantel, die für einen Cardinal gehalten wird, von derber Natur und feistem Antlitz im Vergleiche zur schlanken Form und feinen Gesichtsbildung des Gekrönten ihm gegenüber, vor ihm die knieende Gestalt eines florentinischen Podestà, wie aus der Bekleidung und dem darunter befindlichen Wappenschilde geschlossen wird; an den Cardinal schliesst sich eine Gruppe von drei Personen mit äusserst sprechendem Ausdruck, das Gesicht der nächsten von entschiedener Aehnlichkeit mit einem Kopfe der Giotto'schen Fresken in der Capella de' Scrovegni zu Padua; dahinter folgen, wie im Zuge auf der rechten Seite, zahlreiche andere Personen verschiedenen Alters, theils mit langem Barte, grösseren Theils bartlos. Zwischen dem weltlichen und dem Kirchenfürsten, unterhalb des Fensters, umgeben zwei Engel, die nur noch zum

Theil erhalten sind, das Lilienwappen von Florenz. Meine Photographie umfasst von dem Ganzen nur die Gruppe des rechten Zuges, die von Dante und seinem Vorder- und Hintermanne gebildet wird; vor und nach derselben erscheinen noch in schwach erkennbaren Umrissen einige andere Gesichter.

Alle diese Köpfe haben etwas so charakteristisch Individuelles, dass man nicht daran zweifeln konnte, sie seien der wirklichen Gegenwart des Künstlers entnommen, und so darf es nicht wundern, wenn alsbald sich die Kunst der geschichtlichen Deutung daran versuchte. Die ersten Fingerzeige dazu boten ja F. Villani und Vasari, von welchen man wusste, dass ausser Dante noch Giotto selbst nebst Corso Donati und Brunetto Latini an der Wand der Capelle abgebildet seien. Letztere beiden suchte man nun in der Nähe Dante's und glaubte sie unmittelbar vor und nach demselben, wie oben geschildert worden, gefunden zu haben, ohne jeden weiteren Anhalt dafür, als die betreffende Angabe Vasari's gewährt; den Maler selbst meinen Andere in jener Gestalt der linken Gruppe vermuthen zu dürfen, die sich in der Capelle zu Padua, wiewol von älterem Aussehen, wiederholt, und die das meinen, bringen damit den früheren und späteren Ursprung der Giotto'schen Fresken zu Florenz und zu Padua in Verbindung. Die Führer der beiden Züge, der Gekrönte und der Cardinal, erfuhren bis jetzt eine zwiefache Auslegung: die florentinische Commission erkennt in ihnen den König Robert von Neapel, der im Herbste 1310 zur Friedensstiftung unter den Guelfen nach Florenz kam [97]), und den Cardinal Bertrando del Poggetto, von dessen Auftreten als Legat indessen erst zehn Jahre später und in veränderten Beziehungen verlautet. [98]) Mit besserem Grunde sehen die Herausgeber der History of Painting in Italy in dem Gekrönten

[97]) Giov. Villani IX, c. 8.
[98]) Giov. Villani IX, c. 109.

den von Bonifaz VIII. beauftragten, heuchlerisch gewaltthätigen Friedensstifter Carl von Valois, der im November 1301 Mord und Brand nach Florenz brachte, in dem Kirchenfürsten den Cardinal Matteo d'Acquasparta, welcher in den Jahren 1300 und 1301, das erste Mal ganz vergeblich, das andere Mal mit vorübergehendem Erfolg, eine Friedensstiftung unter den Parteien in Florenz versuchte [99]); in diese hoffnungsvolle kurze Frist setzen sie deshalb auch den Ursprung des Bildes, das sie als ein von der florentinischen Regierung beabsichtigtes Denkmal an den wichtigen Act betrachten. Alles das sind nur Hypothesen, auf allzu leichtem Grund und Boden fussend und denen noch viel zu einiger Gewissheit fehlt. Ich verlasse nun dieses Gebiet und wende mich wieder zu den Einwürfen der florentinischen Commission.

Zunächst ist eines Anstosses zu gedenken, den die Commission in ihrem ersten Bericht vorführte, indess bald wieder fallen lassen musste. Es betrifft die Figur des zu den Füssen des Cardinals knieenden Podestà, dessen Wappenschild als das der genuesischen Familie Fieschi erkannt wurde. Einer aus derselben, Tedice dei Fieschi, verwaltete vom 31. October 1358 an ein Jahr hindurch das erwähnte Amt in Florenz; vorschnell wurde hieraus der Schluss gezogen, dass die sämmtlichen Fresken der Capelle dieser späten Zeit angehören, folglich mit Giotto nichts zu schaffen haben könnten. Cavalcaselle aber entdeckte durch einen Riss im Schilde eine untere Farbenlage a fresco, auf welche das Wappen mit Temperafarben aufgetragen war; so erwies sich denn das Wappenschild der Fieschi späteren Ursprunges als die übrigen Bilder und konnte nicht mehr den Werth eines Argumentes in Anspruch nehmen. In die Stelle des aufgegebenen trat ein neues, entlehnt von jenem Märtyrerbilde des heil. Venantius zwischen den beiden Fenstern

[99]) Giov. Villani VIII. cc. 40. 49.

der linken Seitenwand und den darunter befindlichen Inschriften. Die Commission schildert den Raum, auf dem es ausgeführt ist, als eine Art vorragenden Pilasters, Cavalcaselle dagegen und Seymour Kirkup als ein unscheinbares Plätzchen der Wandfläche selbst, nicht geeignet, der überdies kleinen Figur [100]) den Anschein einer besonderen Bedeutung zu verleihen. Die unter der Figur befindliche, nur bruchstückweis lesbare [101]) Inschrift besteht — ich berichte nach dem mühsamen Funde des J. 1864 — aus einem oberen und einem unteren Abschnitt: jener nennt den Namen des Märtyrers Venantius und die Jahreszahl MCCC...., deren Lücke die Commission noch zum Theil durch drei Zehner, Cavalcaselle weniger verständlich ausgefüllt sieht [102]); der untere Abschnitt, nach dem Berichte der Commission in grösseren und zierlichen Lettern, über die ganze Breite des Raumes und genau innerhalb der Einschliessung des Sockels, lautet übereinstimmend: "HOC OPUS factum fuit tempore Postestarie Magnifici et potentis militis domini Fidesmini de Varano civis Camerinensis honorabilis Potestatis", enthält also die Nachricht, dass das Werk zur Zeit des Podestà Fidesmini di Varano aus Camerino ausgeführt worden sei. Das Verzeichniss der florentinischen Podestà im Staatsarchive nennt zwei von dieser Familie, zuerst einen Gentile Bernardi, welcher im J. 1311, dann den Fidesmini Ridolfi, der vom 1. Juli 1337

---

100) "Figura in piccolo", Kirkup in seinem Briefe.

101) Die C. Witte gegenwärtig ganz unleserlich fand.

102) Cavalcaselle liest im Ganzen:

Zeile 3. Venantii custos o.ni
- 4. fidelium martirum....
- 6. not ut detur gratia qui sumus in eccle so...
- 7. qui ut dedit non immerito Venantio carissimo.,..
- 14. a.no d.ni MCCC...a..XX....

Das erste Wort von Zeile 6. soll wol nob = nobis lauten, sowie das vorletzte = ecclesie. Die Commission lässt sich auf die Enträthselung nicht ein, sagt nur, in der letzten Zeile sei mit Mühe zu lesen: DNI.MCCC.XXX.... (siehe Giorn. del Cent. p. 230. 296).

an die Würde des Podestà bekleidete. Hieraus ergänzt sich mit Sicherheit jene Jahreszahl der Inschrift als 1337. Nach dem Martyrologium ist der heil. Venantius ein Märtyrer aus Camerino und Litta berichtet, dass ein Vorfahr jener zwei bei dem Martyrium des Heiligen gegenwärtig gewesen zu sein beanspruche, Grund genug für den späteren Fidesmini, sich in der Capelle des Palastes durch das Bild des Märtyrers, seines heimischen Schutzpatrons, zu verewigen. [103]).

Die ganze Entdeckung beweist nur abermals, wie zu den ursprünglichen Fresken Giotto's im Laufe der Zeit manche Zuthat gekommen; die Commission aber zog aus dem Sachverhältniss die neue Folgerung, dass die Gesammtheit der Gemälde aus dem J. 1337, wo Giotto kaum noch am Leben war [104]), stammen müsse. Sie legt nämlich den Hauptaccent auf die vermeintlich so hervortretende Stelle des Heiligen am Pilaster, zwischen den beiden Fenstern, wo dergleichen Widmungen angebracht zu werden pflegten, und im Zusammenhange damit auf den Ausdruck HOC OPUS, indem sie denselben nicht auf das Bild des Venantius allein, sondern auf die ganze Ausmalung der Capelle bezogen haben will. Während Andere das Wort opus hier ganz indifferent finden, behauptet die Commission, dass, wenn die Hinweisung nur dem heil. Venantius gelten sollte, anstatt des Wortes opus jedenfalls ein anderes, etwa imago oder figura, gebraucht worden wäre. Cavalcaselle war dieser unbegründeten Behauptung mit einer Reihe von Beispielen aus alten Gemälden zuvorgekommen, deren Inschriften das Gegentheil beweisen sollten; nach wiederholter Prüfung kann ich sie indess zur Widerlegung der Commission nicht für ausreichend erachten. Wenn es einmal darauf ankam, zu zeigen, dass die alten Maler keinesweges in allen Fällen das Wort opus für einen

---

[103]) Nach dem Berichte Cavalcaselle's vom 7. November 1864 im Giorn. del Cent. N. 29. mitgetheilt.

[104]) Siehe oben Anm. 84.

ganzen Cyclus von Bildern desselben Raumes anwendeten, so musste ein Beispiel vorgeführt werden, an welchem authentisch vorliegt, dass eine Inschrift mit opus sich nur auf den einen Bestandtheil des Cyclus bezieht, während Ursprung und Herkunft der übrigen Bestandtheile ebenfalls authentisch anderswie bestimmt sind. Ein Beispiel der Art ist nicht unter den von Cavalcaselle angeführten; doch liegt ein solches nahe genug anderswo vor. Es spielt in der Geschichte der berühmten Fresken des Campo santo von Pisa. Dieselben stammen in ihren verschiedenen Theilen erweislich von verschiedenen Meistern aus verschiedener Zeit, die sich über ungefähr 200 Jahre, von 1300 an, erstreckt, und E. Förster [105]) zeigt aus den Pisanischen Rechnungsbüchern, wie die Künstler auch für ihre einzelnen Bilder je einzeln im Fortgange ihrer Arbeit bezahlt wurden. Zu den Gemälden der Nordwand gehören Geschichten aus der Genesis, seit 1390 von Pietro di Puccio aus Orvieto ausgeführt, wofür er im folgenden Jahre zehnmonatlichen Arbeitssold erhielt. [106]) Ausserdem findet sich an derselben Wand eine Krönung der Maria mit der Unterschrift: "HOC OPUS factum fuit tempore egregii et circumspecti viri domini Parasonis Grassi venerabilis Pisanorum civis, operarii operae Ste. Mariae majoris" und bezüglich dessen im Domarchiv die Notiz, dass Magister Pierus de Urbeveteri olim Pucci pictor von Domino Operario Parasone Grasso, dem in der Inschrift genannten Votanten des Bildes, so und so viel an Sold empfangen "pro pictura ystorie virginis coronate in Campo santo". [107]) In diesem Beispiele liegt doch wol das schlagendste Analogon zu dem Falle im Palazzo del Podestà: hier wie dort bezieht sich das Wort opus nur auf den bezeichneten einen Theil des Fresken-

---

105) "Ueber die älteren Wandgemälde im Campo santo zu Pisa" in den Beiträgen zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835, S. 103—132.

106) Förster S. 126, Anm.

107) Förster S. 129, Anm.

Cyclus; es war sonach kein glücklicher Griff, aus der Anwendung dieses Wortes in der Unterschrift ein Zeugniss gegen die Autorschaft Giotto's herzuleiten.

Sollte es durch vorstehende Erörterungen gelungen sein, sämmtliche Einwendungen der Commission gegen die bis zum Dante-Jubiläum unbezweifelte Authenticität des Giotto-Bildes zu widerlegen, so ist damit freilich dieselbe noch nicht über jeden Zweifel festgestellt. Die positive Lösung dieser Aufgabe bleibt Sache der kritischen Kunstforschung; mir konnte es nur darauf ankommen, auf historischem Wege die Nebel zu zerstreuen, die um den kostbaren Gegenstand gelegt worden. So lange also nicht neue, triftigere Gründe, als bisher, gegen die Autorschaft Giotto's aufgebracht werden, so lange wird uns das Dante-Porträt im Bargello — nicht wie Marini es entstellt hat, sondern wie es ursprünglich war — als ein Werk Giotto's gelten müssen. [108]).

Zu diesem, dem ursprünglichen Bilde, in der schönen Copie, die Seymour Kirkup davon gerettet, kehre ich nun schliesslich zurück, um noch einige aufklärende Bemerkungen daran zu knüpfen. Das Porträt, nach der linken Seite gewendet, ist, streng genommen, nicht ganz Profil, indem von dem rechten Auge noch das obere Augenlied und die Wimpern zum Vorschein kommen, gerade so viel, als auf dem Rafael'schen Porträt der Disputa; das linke Auge fehlt, wie oben bemerkt worden, als

[108]) Es ist charakteristisch, dass, während die italienische Regierung, unbeirrt von dem Ausgange des Streites über die Aechtheit der Giotto-Freske, ihren ursprünglich an Duprè gegebenen Auftrag festhielt, die Stadt Florenz vielmehr eine von Pazzi nach dem Modell des angefochtenen Porträts im Bargello gefertigte Medaille zur Vertheilung an die Festgenossen wählte (Grenzboten XXIV. Jahrg., N. 20, S. 270, in dem Artikel "das älteste Porträt Dante's"). [Der geehrte Herr Verfasser wolle gestatten, dass hier noch erwähnt werde, wie die soeben erscheinenden "Dante-Forschungen" von K. Witte als Titelblatt einen wohlgelungenen Stich des Giotto-Bildnisses, den Julius Thaeter unter Zugrundelegung der Arundel-Chromolithographie gefertigt hat, bringen werden.]

Ueberrest davon ist nur das obere Augenlied sammt Wimpern und Augenbrauen vorhanden. Letztere sind in einer fast geraden Linie gezogen. Die Stirn erhebt sich in sanfter Wölbung, der Knochen über den Augenhöhlen zeigt noch nicht den schroffen Vorsprung der Rafael'schen Porträts und der Todtenmaske. Nichts Anmuthigeres, als das Verhältniss dieser Adlernase, der leicht geschwellten Lippen, von denen man nicht sagen kann, sie seien geöffnet oder seien geschlossen, und des rundlich geformten bartlosen Kinnes, das harmonisch mit der Wange in Eins zusammenfliesst. Wie an der Todtenmaske, so erkennt man schon hier das Vortreten der unteren Kinnlade; nur erscheinen alle genannten Theile des Gesichtes noch fern von der starken Ausprägung des späteren Lebensalters, wo die schöne Plastik des Fleisches dem festen Knochengerüst, ich möchte sagen, der Vocalismus des Antlitzes dem Consonantismus, mehr und mehr Raum lässt. Dieser Consonantismus ist auf den beiden Porträts von Rafael ausschliesslich sichtbar, aber in seiner charakteristischen Grundlage und Ausbildung so übereinstimmend mit der Todtenmaske und dem Jugendporträt von Giotto, dass der unbefangene Betrachter in allen nur ein und dasselbe Menschenantlitz zu erkennen vermag. Bezüglich der Todtenmaske und des Giotto-Bildes hat Eliot Norton, in den Photographieen zu dem oben (Anm. 27) erwähnten Werkchen, durch Gegenüberstellung derselben in der gleichen Gesichtslage die Anerkennung der Identität beider Formen auf das Frappanteste vermittelt. Sie dienen sich gegenseitig zu unwiderleglicher Bestätigung. Die Frage, in welchem Lebensalter Dante von seinem Freunde dargestellt sei, beantwortet sich aus der Betrachtung des Bildes allerdings nicht auf Jahr und Tag, aber doch insoweit, als anzunehmen ist, dass der Uebergang aus dem Jünglings- in das Mannesalter in der Absicht des Künstlers lag. Damit kommen wir nahe an das J. 1295 heran, zu dem Zeitpunkte zwischen der Vita nuova und der Commedia bezüglich

ihrer Abfassung. Man hat dagegen eingewendet, dass Giotto damals, kaum in das Jünglingsalter getreten, unmöglich schon ein solches Werk habe schaffen können; aber einmal wäre ein Lebensalter von etwa zwanzig Jahren bei einem Künstler durchaus kein Hinderniss — der göttliche Rafael schuf in demselben Lebensalter bereits die herrlichsten Gemälde — und dann ist es ja noch zweifelhaft, ob Giotto nicht eine Reihe von Jahren früher geboren worden, als mit Vasari angenommen wird[109]); endlich kann Giotto das Bild auch erst später, mit absichtlicher Festhaltung der Jugendzüge, nach früheren Entwürfen gemalt haben. Die nicht abzuleugnenden Reminiscenzen wenigstens aus dem letzten Theile des Inferno, welche in der Höllenscene über der Eingangspforte zu erkennen sind, wie das Verschlingen der drei Verdammten, die Fittige Lucifers, der Centaur zur Linken, der Sünder mit dem Kopfe in der Hand zur Rechten des Bildes, würden die Annahme einer späteren Zeit, wo das Inferno bereits abgeschlossen vorlag, nicht ungereimt erscheinen lassen. Weiteres zur Lösung der Frage herbeizuziehen, etwa die unsicheren Zeitangaben, wann Giotto sich in Florenz aufgehalten habe, oder die oben angegebenen, noch unzuverlässigeren Deutungen der übrigen Figuren, die Dante umgeben, oder endlich die politischen Umstände des oder jenes Jahres, unter welchen der Künstler es habe wagen können, seinen Freund in Gesellschaft eines Corso Donati den Florentinern vor die Augen zu stellen, um auf so schwankende Grundlagen einen Schluss zu bauen, muss ich grösserer Kühnheit überlassen, als ich sie besitze. Ich wende mich lieber noch zu den Aeusserlichkeiten des Porträts; vielleicht tragen sie theilweise dazu bei, die Zuversicht, dass wir in dem Bilde wirklich Dante vor uns haben, noch um Einiges zu verstärken.

---

[109]) Statt 1276 nimmt Fil. Baldinucci im 17. Jahrhundert, wie aus Fiorillo's Geschichte der zeichnenden Künste I, S. 264 zu ersehen, das J. 1265, also das Geburtsjahr Dante's zugleich als das Giotto's, an.

Die Kopfbedeckung ist bereits nach Form und Farbe geschildert worden; sie lässt weder das Ohr noch eine Spur von Haaren frei, so dass die oben angeregte Frage, ob Dante in der Jugend blondes Haar gehabt habe, aus den Farben des Giotto-Bildes nicht zu entscheiden ist. Dieselbe Bekleidung des Kopfes finden wir an der Torrigiani-Büste, sowie auf allen älteren Dante-Porträts, z. B. auch auf den zwei kleineren Stichen in der Landino-Ausgabe der Commedia von 1481 zu Gesang I. und II. des Inferno; nur dass der nach hinten abfallende Zipfel auf dem Giotto-Bilde sich mehr wie ein in Falten zusammengelegtes Tuch ausnimmt. Von dem grünen Untergewande kommt zwischen den beiden hellen Aufschlägen des rothen Obergewandes nur ein Streifen zum Vorschein; das Obergewand hat einen schmalen steifen Kragen, über welchem noch ein Ländchen weissen Stoffes, dann der grössere Theil des Halses sichtbar wird. Die ganze Gewandung stimmt vollkommen mit der des Tafelbildes von Michelino im Dome zu Florenz überein; es ist die Civilkleidung der damaligen vornehmeren Welt. Die Grabdenkmäler jener Zeit in Italien haben sie an ihren Figuren ebenso. Sämmtliche Farben des Bildes an Gesicht und Gewändern sind matt gehalten; der kurze grüne Streifen vom Untergewande und die schattigen Falten des hinteren Theiles der Kopfbedeckung stechen am meisten hervor. Der Grund des Bildes erscheint mit dem Gesicht fast gleichfarbig. Nun ist das Porträt noch mit zwei Attributen ausgestattet, die Berücksichtigung verdienen: unter dem linken Arme sehen wir ein Buch getragen, während Daumen und Zeigefinger der rechten Hand — der letztere fehlt indess nach den Skizzen Cavalcaselle's auf dem Original — einen Stengel mit drei Früchten anmuthig emporhalten. Soll jenes, gleich der Darstellung von Michelino, die Commedia bedeuten, so wäre daraus zu entnehmen, wie früh das Werk bei den Freunden Dante's als fertiges galt, wo es noch lange nicht fertig war. Es kann indess auch anders

und allgemeiner zu fassen sein, wenn es nicht gar die Vita nuova bezeichnen soll. Die Früchte des Stengels aber, die übrigens nach der Mittheilung Cavalcaselle's so undeutlich zu sehen sind, dass man sie auch für Rosen halten kann, werden übereinstimmend als Granatäpfel angenommen und von den Einen, nicht ohne Zwang, wegen der inneren Beschaffenheit der Frucht, die in ihrer Hülle viele Kerne vereinigt, als ein Symbol des Strebens nach Einigung der Parteien, von Anderen glücklicher als eine Reminiscenz an jene "süssen Aepfel", dolci pomi, für den die Hölle durchwandernden Dichter ein Ziel der Sehnsucht, aufgefässt. [110]) Die Letzteren haben eine gute Stütze an ein paar Versen aus der handschriftlichen Visione eines degli Alberti zu Ende des 13. Jahrhunderts, worin das grosse Dichterpaar, Dante und Petrarca, erwähnt und von Ersterem gesagt wird, er trage als Kennzeichen einen Zweig süsser Aepfel in der Hand. Es ist ein merkwürdiges Zusammentreffen, dass in einem Sonett aus der nächstfolgenden Zeit, von Antonio Pucci, dem Verfasser des chronikalischen Centiloquio, ein Dante-Porträt mit dem anderen Attribut, dem Buche unter dem linken Arme, geschildert wird, dass der Dichter hier, in blutfarbenem Gewande, hinter heiligen Frauen einherschreitet und dass dieses Gemälde ausdrücklich dem Giotto zugeschrieben ist. [111]) Unmöglich kann

---

[110]) Inf. XVI, v. 61. Ein Dritter sieht in den drei Aepfeln die drei Reiche der Commedia; eben derselbe erkennt unter dem linken Arm, statt des Buches, eine Zeichenmappe als Symbol der dichterischen Phantasie. Giorn. del Cent. N. 18 (Artikel von G. N. Monti).

[111]) Die drei Verse aus der Visione lauten:

E l' un di lor portava per suo segno
In mano un arboscel di dolci pomi,
L' altro d' allôr corona ave' palese.

Das Sonett von Pucci:

Questo che veste di color sanguigno,
Posto seguente alle merite sante,
Dipinse Giotto in figura di Dante,
Che di parole fè si bell' ordigno.

man sich der Annahme erwehren, beiden Dichtern habe das Dante-Porträt im Bargello vor Augen geschwebt; ist aber diese Annahme berechtigt, dann liegt in ihr zugleich ein nicht verwerfliches Zeugniss für die Authenticität der Arbeit Giotto's. [112])

E come par nell' abito benigno,
  Così nel mondo fu con tutte quante
  Quelle virtù, ch' onoran chi davante
  Le porta con affetto nello scrigno.
Diritto paragon fu di sentenze:
  Col braccio manco avinchia la scrittura,
  Perchè signoreggiò molte scienze
E 'l suo partar fu con tanta misura,
  Che 'ncoronò la città di Firenze
  Di pregio, onde ancor fama le dura.
Perfetto di fattezze è qui dipinto,
  Com' a sua vita fu di carne cinto.

Beides mitgetheilt in dem Schriftchen von Alessandro d'Ancona: "Per nozze Bongi-Ranalli XV. Gennajo 1868. Il lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci" etc. Pisa 1868. Das Posto seguente im zweiten Verse des Sonettes stimmt freilich nicht genau zur Darstellung des Bildes, indem hier Dante nicht eigentlich den heiligen Frauen nachfolgt, sondern sich unterhalb derselben befindet; ich lasse es dahingestellt, ob dies als eine wirkliche Schwierigkeit zu erachten wäre.

[112]) Ein ungleich beredteres, ja geradezu unwiderlegliches Zeugniss dafür scheint Pietro Fraticelli in seiner Vita di Dante beizubringen, indem er (p. 268) von der Existenz eines anderen Giotto'schen Dante-Porträts, sehr ähnlich dem Bildnisse in der Capelle del Podestà und gleich diesem mit dem Granatapfelzweige, berichtet. Es soll zu den unbestrittenen Fresken Giotto's in der Familiencapelle der Scrovegni in Padua gehörtn, und zwar entnimmt der Verfasser seine Mittheilung, wie er angibt, aus einer Schrift von Pietro Selvatico, die er als "Illustrazione" bezeichnet, über die genannte Capelle. Die Notiz scheint nirgend Beachtung gefunden zu haben, so bedeutend sie aussieht; nur eine Bemerkung von Monti in N. 18. des Giornale del Centenario bezieht sich darauf. Bei genauerer Nachforschung löst sich indess Alles in blauen Dunst auf. Im Buchhandel existirt von Selvatico über den erwähnten Gegenstand nur die mit vortrefflichen Umrissen illustrirte Schrift: "Sulla Cappellina degli Scrovegni nell' Arena di Padova e sui freschi di Giotto in essa dipinti", Padova 1836. Darin ist aber keine Silbe, kein Strich von einem Dante-Porträt zu finden; blos die Vermuthung wird ausgesprochen (p. 92), es möchten unter den Köpfen, besonders des jüngsten Gerichtes, Porträts von Zeitgenossen sein. Ich recurrirte an die umfassende Kenntniss C. Witte's in Halle und es wurde mir die überraschende

Ich schliesse hier die Darlegung des mir zur Verfügung gewesenen Materials und die darauf gegründete Untersuchung, mit dem Bewusstsein, dass sie trotz der darauf verwendeten Mühe, wie bei solchem Gegenstande natürlich, noch sehr lückenhaft sind, zugleich mit dem berechtigten Wunsche, dass meine Arbeit nicht ohne Frucht für die weitere gründliche Erforschung der berührten Gegenstände bleiben möge. Handelt es sich doch um die Wiedererweckung eines Menschenantlitzes, wie es schöner von der Natur angelegt, geistdurchleuchteter und energievoller im Verlaufe der Jahrhunderte nicht entdeckt werden kann! Es ist nicht ein Gegenstand der Kunstgeschichte allein, es ist eine der Unvergänglichkeit angehörende weltgeschichtliche Menschenform, die uns die Idee eines grossen Zeitalters in edelster Verkörperung vor Augen stellt.

Auskunft, dass er bei seinem Besuche der Capelle im J. 1865 nichts von einem Dante-Porträt in derselben gesehen und gehört, ja dass Selvatico selbst, den er persönlich kennt, ihm nie etwas von der Existenz eines solchen mitgetheilt habe. Und soeben erhalte ich von Herrn Witte aus Padua, wo er im Interesse vorliegender Arbeit die Fresken einer nochmaligen Prüfung unterworfen, die bestimmte Versicherung, es sei nirgend eine Gestalt mit Dante's Zügen und dem erwähnten Attribute zu entdecken. Auch E. Förster, der die Kunstschätze Italiens so sorgfältig durchforscht und zuerst wieder auf die Capelle aufmerksam gemacht hat, weiss so wenig etwas von einem Dante-Porträt in derselben, als die Verfasser der History of Painting in Italy, Crowe und Cavalcaselle, die sehr eingehend über die Einzelnheiten des Freskencyclus berichten (I, p. 271 fg.). (Beiläufig sei bemerkt, dass auch das angebliche Dante-Porträt im Triumphe der Keuschheit von Giotto zu Assisi, die erste Figur zur Linken des Bildes, nach Witte's Ueberzeugung keinerlei Aehnlichkeit mit den bekannten Zügen des Dichters an sich trägt.) Woher stammt nun die Angabe Fraticelli's? beruht sie vielleicht auf einer Verwechselung mit dem Porträt des Malers, das, wie ich oben mittheilte, von Einigen an beiden Orten vermuthet wird? und wie konnte eine Täuschung der Art in einer so hervorragenden Schrift über Dante Platz greifen, deren Tendenz es ist, nur quellenmässig festgestelltes Material zu bieten? —

Dante's Familie.

Von

Alfred v. Reumont.

> "Es wohnten meine Ahnen, und ich selbst
> Kam da zur Welt, wo bei dem Jahresrennen
> Das Ross den sechsten Stadtbezirk erreicht.
> Von meinen Vordern möge dies genügen;
> Wer sie gewesen und woher sie kamen,
> Verschweig ich schicklicher als ich es sage."

So spricht Dante's Urahn Cacciaguida im 16. Gesange des Paradieses. Im 15. Gesang der Hölle hatte der Dichter seinen geliebten väterlichen Lehrer Brunetto Latini seine vornehme Herkunft bezeugen lassen, im Gegensatz zu den "fiesolanischen Bestien" die von ihrem Hügel herabstiegen, den "heiligen Samen" der alten römischen Ansiedler zu verderben. Er freute sich des Römerthums der Seinen, er, dem die Glorie der Römerwelt so sichtbar vor Augen stand und den sie mit solcher Ehrfurcht erfüllte. Aber es schien ihm genug darauf hinzudeuten, dass seine Altvordern innerhalb des innern Stadtkreises ihre Wohnungen hatten, in jenem Theile von Florenz, wo nur die ältesten Geschlechter sassen, während die jüngern, die aus den Nachbarorten, die dem stolzen Dichter Bauerngeruch zu verbreiten schienen, das durch raschen Gewinn hochmüthig gemachte "neue Volk", im innern Bezirk keinen Raum mehr fanden und sich ausserhalb des ersten Mauerkreises anbauten.

Von Rom also stammten der Tradition gemäss Dante's Vorfahren. Dass sie ein Zweig des thaten- und schicksalreichen

Geschlechts der Frangipani gewesen, ist wahrscheinlich in den Tagen ersonnen worden, als dies Geschlecht nach den meistverbreiteten Ansichten den Zusammenhang zwischen Mittelalter und antiker Welt vermittelte und durch die Anicier an die Julier reichte. In Florenz scheint man es wenigstens vor der Mitte des 14. Jahrhunderts geglaubt zu haben, als der Glanz der Frangipani freilich schon längst in Abnahme begriffen war, da Filippo Villani es von den älteren Chronisten seiner Familie, seinem Ohm und Vater vernommen zu haben berichtet. Ein Frangipane, Eliseo mit Namen, soll zu Carl's des Grossen Zeit in Florenz gelebt, von dem grossen Kaiser den Ritterschlag erhalten, dem florentinischen Zweige des Geschlechts seinen Namen zum Familiennamen gegeben haben. Des Dichters Annahme, dass die Seinigen zu den ursprünglich römischen Bewohnern der Stadt gehörten, widerspricht übrigens der ganzen genealogischen Sage. Dass das Geschlecht der Elisei mit den Alighieri Dante's stammverwandt war, ist unbezweifelt: die Ableitung dieser von jenen aber ist ebenso zweifellos zu verwerfen. Die Wappen können zwar in solchen Agnations- oder Consorteriafällen keinen sichern Anhaltspunkt geben, da viele stammverwandte Geschlechter verschiedene Wappen haben, doch dürfen sie nicht ganz unberücksichtigt bleiben. Die der Elisei und der Alighieri weichen völlig voneinander ab. Mit dem der Frangipani hat Dante's Geschlecht nicht die Farben, wohl aber die Form übereinstimmend, den senkrecht getheilten Schild mit wagrechtem silbernem Balken, im ersten Falle roth und blau, im zweiten Gold und schwarz.

Wie immer es sich mit dieser Verwandtschaft verhalten mag, der erste von Dante's Vorfahren, dessen er selbst und nach ihm die Historiker gedenken, war Cacciaguida. Im Jahre 1106 geboren, wie er seinem Urgrossenkel (Par. xv.) erzählt, folgte er Kaiser Conrad III. zum Kreuzzuge, erwarb durch Tapferkeit die Ritterehren, liess einundvierzigjährig im heiligen Kriege

sein Leben. Wie er selber angiebt, lagen die Wohnungen der Familie an der Grenze des sechsten Stadtbezirks, Por S. Pietro, an dem gegenwärtig ganz umgewandelten Corso degli Adimari, einer der von der heutigen Piazza de' Priori nach dem Domplatz führenden, gemeinhin unter dem Namen Via de' Calzaioli zusammengefassten Strassen, nahe bei der nachmals verschwundenen Kirche Sta. Maria Nipotecosa. Wahrscheinlich infolge von Erbtheilung blieben diese Wohnungen den Elisei. Bei denselben stand ein Bogen, möglicherweise römischen Ursprungs, der den Namen Arcus pietatis von dem Umstande erhielt, dass er selbst für schwere Verbrecher Asyl bildete, und nach welchem Angehörige der Familie wol bezeichnet wurden. Cacciaguida berichtet so von seiner Blutsverwandtschaft wie von seiner Verschwägerung:

"Moronto hatte ich und Eliseo
Zu Brüdern, aus dem Pothal kam mein Weib,
Und daher stammt der Name, den du führest."

Von Moronto fehlt fernere Kunde, der Name aber ("Filii et nepotes Morunci de arcu") kommt im J. 1176 in einer Urkunde der florentiner Benedictinerabtei (Badia) vor. Mit dem andern Bruder beginnen die historischen Nachrichten vom Geschlecht der Elisei, welches, wie gesagt, die Familienwohnungen wenigstens zum Theil behielt. Die Elisei gehörten zu den Grossen ghibellinischer Partei, deren Glück und Unglück sie theilten, wanderten nach dem Sturze des schwäbischen Kaiserhauses in die Verbannung, blieben heimgekehrt von den Magistraturen ausgeschlossen, bewahrten demungeachtet angesehene Stellung und vornehme Verwandtschaft und erloschen gegen das Ende des 14. Jahrhunderts.

Cacciaguida's Ehefrau, die seinen Nachkommen den Namen gab, war Aldighiera, die Tochter Messer Aldighiero's, dessen Familie in Ferrara zu Würden und Ansehen gelangte, während der Name auch anderwärts unabhängig von dem florentinischen

Geschlechte vorkommt. Sie gebar zwei Söhne, Preitenitto und Alighiero, die in einem Document der Badia vom 9. December 1189 genannt werden ("Preitenittus et Alagerius fratres filii olim Cacciaguidae"), aus welchem sich ergibt, dass die alten Wohnungen den Elisei geblieben, Cacciaguida's Nachkommen aber sich in unmittelbarer Nähe der Badia an dem kleinen Platze von S. Martino angekauft hatten. Hier sieht man noch ein unscheinbares Häuschen mit mittelalterlicher, von einem halbzugespitzten Bogen überragter Eingangsthüre, als das Geburtshaus des Dichters der Göttlichen Komödie bezeichnet. ("In queste case degli Alighieri nacque il divino poeta.") Eine Bezeichnung, die nur dann begründet ist, wenn man sie auf den ganzen Häusercomplex bezieht, der hier nebst anstossendem Garten der Familie gehört haben muss, wovon noch die Rede sein wird. Preitenitto's Sohn, Bonareddita, erscheint in einer Urkunde des Jahres 1215, weiter findet sich von ihm und seiner Linie keine Spur. Nicht so von dem andern Bruder Alighiero, dem Urgrossvater des Dichters.

Sein Vater hat uns gesagt, woher der Name kam, nämlich von der Familie seiner Mutter. Viel ist über die Rechtschreibung dieses Namens gestritten worden und heute noch sind die Meinungen getheilt. Es handelt sich darum, ob, als um leichterer Aussprache willen das D in Aldighiere wegfiel, der Name mit einfachem oder doppeltem L geschrieben ward. Die gleichzeitigen Urkunden, vom J. 1189 an, können nicht den Ausschlag geben, denn sie schreiben abwechselnd Aldighieri, Alagerius, Allegherii, Alegherii u. s. w., wobei indess das einfache L weit öfter vorkommt als das doppelte. Grammatische Regeln, wären sie selbst an sich anwendbarer als sie sind, haben bei Eigennamen keine Geltung. Bilden die ältesten Drucke von Schriften der Trecentisten, so die von Boccaccio's Leben Dante's, eine wirkliche Autorität, was dahin gestellt bleiben mag, so ist sie ebenso zu Gunsten des einfachen L wie die beinahe con-

stante florentiner Schreibart, wie endlich das neuere Wappen der Familie, welches die Stelle des obenerwähnten einnahm, der goldene Flügel im blauen Felde. Ein Wappen, welches nach Massgabe des Wortes ala zu den armes parlantes gehört und in Bezug auf Allighieri keinen Sinn haben würde. Wir begegnen dem ersten Alighiero in den J. 1189—1201. Um letztere Zeit muss er gestorben sein, denn sein Urenkel lässt ihn in Cacciaguida's Worten (Par. xv.) so lange im Fegefeuer den Hochmuth büssen und frommer Fürbitte gewärtig sein:

"— Der, nach dem sein Stamm
Sich nennt und der seit mehr als hundert Jahren
Den Berg umkreist auf seiner ersten Stufe,
Er war mein Sohn und war dein Aeltervater.
Wol sollst du dich bemüh'n, durch deine Werke
Der langen Mühe Last ihm zu verkürzen."

Alighiero hatte zwei, vielleicht drei Söhne. Bello, der eine derselben, war Ritter und Richter und guelfischer Partei, sodass er nach der Schlacht von Montaperti im J. 1260 ins Exil ging. Seine Nachkommen erscheinen zuletzt im J. 1311 in Actenstücken und werden in der Geschichte der bürgerlichen Zwiste gegen Ende des 13. Jahrhunderts mehrmals genannt. Geri Bello's Sohn sieht der Dichter in der Folge der Unfriedenstifter (Hölle xxix.) dräuend der Blutrache harren, die ihm, der von der Hand eines der in der Nähe wohnenden Sacchetti den Tod gefunden hatte, erst nach einem Menschenalter ward, ein Merkmal der gewaltthätigen Sitte und Anlass zu erneuter Fehde, welcher erst im J. 1342 durch einen Familienfrieden ein Ziel gesetzt wurde, als dieser Zweig der Alighieri schon erloschen war. Ob ein Salvi, dessen Descendenz bis zum Ende des 13. Jahrhunderts bestand, Alighiero's Sohn war, ist ungewiss. Der älteste der Söhne aber hiess Bellincione. Sein Leben verfloss inmitten der Kämpfe der Ghibellinen und Guelfen, welche in den letzten staufischen Zeiten die toscanischen Städte mit Blut und Trümmern füllten. Welcher Partei er und die Seinen

folgten, berichtet Farinata degli Uberti, der berühmte Führer der Ghibellinen (Hölle x.):

"— Feindselig standen sie entgegen
So mir wie meinem Stamm und der Partei,
Sodass ich zweimal sie im Kampf zerstreute."

Im J. 1248 ging Bellincione mit den Söhnen ins Exil, als Friedrich von Antiochien Kaiser Friedrich's II. Sohn in Florenz Statthalter war. Zwölf Jahre später, nach Montaperti, traf ihn dasselbe Loos. Diese wie jene Verbannung nahm für ihn ein Ende, denn das Ghibellinenthum hatte in Florenz keine Zukunft.

"Und wurden sie verjagt, so sind allseitig
Das ein' und andre Mal sie heimgekehrt",

antwortet der Dichter dem Sieger an der Arbia, dessen Geschlecht nicht heimkehrte nach Carl's von Anjou Vernichtungsschlachten. Im J. 1268 finden wir Bellincione zuletzt erwähnt, bei der Schätzung der von den Guelfen erlittenen Verluste, für welche die den Ghibellinen confiscirten Güter aufzukommen hatten. Seine Söhne Burnetto oder Brunetto, Bello, Alighiero theilten das Exil mit ihm. Ersterer hatte bei Montaperti unter den Vertheidigern des florentinischen Fahnenwagens erfolglos gekämpft; mehrfach kommen er und die Andern bis zum J. 1278 in Urkunden vor. Die geringste Kunde haben wir von Alighiero. Dass der im J. 1239 als kaiserlicher Notar und Richter vorkommende Alagerius mit ihm eine und dieselbe Person sei, erregt chronologische Bedenken und ist auch deshalb nicht gewiss, weil andere Alighieri in Florenz auftreten, zu denen vielleicht jener Gherardo gehört, in welchem man wol einen von Bellincione's Söhnen zu erkennen geglaubt hat.

Alighiero Bellincione's Sohn war zweimal vermählt. Lapa, die eine Frau, war Tochter Chiarissimo Cialuffi's, guelfischer Familie im Bezirk von Sto Stefano bei der alten Brücke. Von seiner andern Ehefrau kennt man nur den Taufnamen Bella. Wenn sie für eine Tochter Messer Durantes degli Abati gehalten

wird, ist dies blosse Conjectur. Aber diese Conjectur gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man erwägt, dass des Grossvaters Name häufig auf den Enkel überging, dass die Abati, dies alte Adelsgeschlecht, dessen Name in florentinischen Geschichten wegen des Verraths auf dem blutigen Felde an der Arbia und der von Neri Abati verschuldeten Feuersbrunst von 1304 schlimmen Klang hat, in der Nähe der Alighieri wohnten und zu ihnen in befreundetem Verhältniss standen, was den Dichter nicht abgehalten hat, an dem im Eise der Antenora steckenden Bocca persönlich Rache für Montaperti zu nehmen. Bella, wol die erste Gattin, war Dante's Mutter. Alighiero's Exil nach der mehrerwähnten Schlacht muss abgekürzt worden oder seine Ehefrau allein nach Florenz zurückgekehrt sein, denn im Frühling 1265, somit im Jahre der Rückkehr der Guelfen nach Manfred's Niederlage bei Benevent, kam Dante in Florenz zur Welt:

"Geboren, sagt' ich, und erwachsen bin ich
Am schönen Arno in der grossen Stadt."

(Hölle XXIII.) Der Dichter hatte zwei Schwestern und einen Halbbruder. Ein Sohn einer der ersteren, die an Leone di Poggio verheirathet war, glich nach dem Zeugniss des ihm befreundeten Boccaccio seinem Ohm ungewöhnlich so in den Gesichtszügen wie in der etwas gebückten Haltung. Francesco Alighieri scheint sich an den bürgerlichen Zwistigkeiten, die in grosse Parteikämpfe ausarteten und in welche sein Bruder so tief hineingezogen ward, nicht betheiligt zu haben. Er heirathete die Tochter einer ghibellinischen Familie, Caleffi, erscheint im J. 1297 mit Dante in einem, auf eine Anleihe bezüglichen Contract und nachmals beim Ankauf von Grundstücken im Piano di Ripoli, südlich von Florenz, wohin er sich zurückzog, vielleicht weil der Hass der herrschenden Partei, den der Dichter auf sich geladen hatte, ihm den Aufenthalt in der Stadt ebenso unerfreulich machte, wie seine ghibellinischen Beziehungen.

Mit den Neffen, Dante's Söhnen, haderte er nach dessen Tode wegen des gemeinsamen Familienbesitzes, der im Mai 1332 zwischen beiden Parteien getheilt ward, nach Abzug des dem Fiscus infolge von Dante's Verurtheilung zugefallenen Antheils. Die letzte Nachricht von ihm ist aus dem J. 1342, somit 21 Jahre nach des Bruders Tode, wo er als einer der Theilnehmer an der erwähnten Aussöhnung mit den Sacchetti erscheint, die auf Veranlassung des Herzogs von Athen, damaligen Gewalthabers in Florenz, erfolgte. Francesco's Sohn hiess nach seinem grossen Ohm Durante oder Dante; sein Stamm erlosch im J. 1420 in einer Urenkelin Martinella.

Dante, schon im achtzehnten Jahre vaterlos, verschwägerte sich mit einer der angesehensten guelfischen Familien von Florenz, indem er, 27 alt, im J. 1292 Gemma, die Tochter Manetto Donati's heimführte. Sie wird, was immer der Grund sein möge, in der Göttlichen Komödie nicht genannt. Zweien ihres Geschlechtes aber ist ein rührendes Denkmal der Freundschaft und Bewunderung gesetzt, Forese und Piccarda Messer Simone Donati's Kindern, Bruder und Schwester jenes Corso, der nach dem Siege der schwarzen Guelfen über die Weissen der erste Mann in seiner Vaterstadt ward und im J. 1308 den Tod fand, weil man fürchtete, er werde sich zum Alleinherrn aufschwingen. In ihm sah Dante den Haupturheber seines Exils, aber er hat seiner, des Blutsverwandten seiner Gattin, nie erwähnt. Piccarda,

"die schön und gut, ich weiss nicht welches mehr, war"

(Fegef. XXIV.), sie, die sich dem Himmel widmen wollte, aber von dem Vater und dem gewaltthätigen Bruder zur Ehe genöthigt ward; Forese, welchen der Dichter gleich der Schwester jung beweinte und der von der Liebe und Schamhaftigkeit seiner jugendlichen Wittwe ein so anziehendes Bild entwirft, beide gehören zu den einnehmendsten Gestalten der Dichtung. Die Donati hatten in der florentinischen Landschaft ansehnlichen Besitz und spielten in Florenz, wo ihnen die Gründung der Kirche S. Pier

maggiore zugeschrieben wird, eine grosse Rolle in den Zeiten, als die Edeln der Stadt sich der von den sächsischen und fränkischen Kaisern ihnen ertheilten ritterlichen Ehren rühmten und mit den Staufern kämpfend ins heilige Land zogen. Vorfechter unter den Guelfen, traten sie mit andern alten Geschlechtern zurück, als durch das Aufkommen der Zünfte der Mittelstand zu politischer Macht und bald zur Herrschaft gelangte. Von Messer Donato, der gegen das Ende des 12. Jahrhunderts mehrmals unter den städtischen Consuln sass, stammten die beiden, zu Dante's Zeit blühenden Linien, jene Vinciguerras, deren Haupt Corso war, und die des im XVI. Gesange des Paradieses genannten Ubertino, welcher Gemma's Vater angehörte. Nach Corso's Tode ist wenig von ihnen die Rede, obgleich sie erst im J. 1616 ausstarben. Noch sieht man Thürme und Reste ihrer vormaligen Wohnungen, in der Nähe der leider im vorigen Jahrhundert abgetragenen Kirche S. Piero, wo Dante's hochfahrender Gegner sich tapfer, aber unglücklich gegen die Uebermacht seiner Feinde vertheidigte, wie bei der Via del Corso, rückwärts an die Häuser der Alighieri stossend, in der Nähe jener der Ricci wie der Portinari, deren Name durch Dante's Jugendliebe unsterblich geworden ist.

Madonna Gemma gebar sechs Kinder. Alighiero und Eliseo starben in der Kindheit. Imperia vermählte sich mit Tano, dem Sohne Bencivenni Pantaleoni's, der zur Seidenzunft gehörte, als die Zunftangehörigkeit zur Ausübung politischer Rechte nothwendig geworden war. Sie zog mit ihm im J. 1303 ins Exil nach Verona, wohin nachmals der verbannte Vater ging und wo wir ihren Söhnen noch im J. 1361 begegnen. Die andere Tochter, Beatrice, war wenigstens in spätern Jahren Dante's Exilsgenossin. In Ravenna, wo er starb, nahm sie den Schleier im Kloster Sto Stefano dell' Uliva, und hier war es, wo Giovanni Boccaccio ihr 29 Jahre nach des Vaters Tode die Summe von zehn Goldgulden überbrachte, welche die Compagnie von Or

S. Michele ihr als Geschenk zuerkannt hatte. Besagte Compagnie, die unter der Verwaltung eines erst in jüngern Zeiten aufgehobenen Magistrats stand, war aus den Andächtigen erwachsen, die zu dem in der Halle und nachmaligen Kirche des Namens verehrten Madonnenbilde strömten, und erlangte mit der Zeit, namentlich während der Pest des J. 1348, ein ungeheueres Vermögen, welches, aus milden Beiträgen entstanden, zu mildthätigen Zwecken verwendet wurde. Die Tochter, welche den beseligenden Namen der Jugendgeliebten trug, war in des Dichters sinkenden Jahren vielleicht einzige Ausnahme von der Erfüllung der Vorhersagung des "was dir das liebste ist, wirst du verlassen", dem ersten Geschoss vom Bogen der Verbannung. Die beiden überlebenden Söhne hiessen Jacopo und Pietro. Jacopo, in der Jugend dem geistlichen Stande bestimmt, empfing erst im J. 1326 die niedern Weihen und 1341 eine veronesische Pfründe, trat jedoch in den Laienstand zurück und heirathete gegen das J. 1346 Jacopa Alfani aus angesehener florentinischer Familie, deren Namen eine der Strassen der nordöstlichen Stadt trägt. Mit dem Vater verbannt, erhielt er im J. 1325 die Erlaubniss zur Heimkehr und nahm sieben Jahre später an den gerichtlichen Verhandlungen inbetreff der zwischen Dante's Söhnen und ihrem Ohm Francesco schwebenden Theilungsfrage Theil. Nicht lange danach scheint er jedoch von einer der häufig vorkommenden quälenden Klauseln, denen die Verbannten unterlagen, betroffen worden zu sein, indem bei dem erwähnten Erbvergleich von 1342 sowol er wie sein Bruder von Florenz abwesend waren, und er erst am 8. Januar folgenden Jahres infolge einer an den Herzog von Athen gerichteten Eingabe das confiscirte Eigenthum des Vaters gegen Erlegung von fünfzehn Goldgulden zurückerhielt. Er starb, wie man annimmt, gegen 1360 in der Heimat, wo seine Nachkommenschaft im J. 1430 in seiner Enkelin Alighiera erlosch.

Pietro Jacopo's Bruder scheint von Dante's Geist am meisten

geerbt zu haben. In keinem der Gnadengesuche florentiner Verbannter findet sich sein Name, und wahrscheinlich ist er seit des Vaters Exil nicht wieder in Florenz gewesen. Dass er in Siena und Bologna Rechtswissenschaft studirt, nachmals in Ravenna beim Vater gelebt habe, ist eine unverbürgte Nachricht. Durch ihn wurde ein Zweig der Alighieri veronesisch. Zu veronesischem Bürgerrecht gelangt, gehörte er im J. 1337 zu den Municipalräthen, war 1361 Stellvertreter des Podestà, starb 1364 in Treviso, wo man seine einst in der Kirche Sta. Margherita befindliche Grabschrift liest, wenn anders hier nicht eine Verwechslung obwaltet, da es einestheils andere Aldighieri in Treviso gab, anderntheils ein Necrologium von S. Michele in campagna bei Verona Pietro Alighieri am 21. Mai 1364 in letzterer Stadt sterben und in gedachter Kirche beigesetzt werden lässt. Seine Ehefrau gehörte gleich ihm einer verbannten toscanischen Familie an, den aus Pistoja stammenden Salerni von Sta Cecilia. Von ihr, die ihm um sechs Jahre im Tode vorausging, hatte er zwei Söhne und fünf Töchter. Drei der letzteren gingen ins Kloster, die beiden andern heiratheten Sprösslinge heimatloser florentiner Geschlechter. Der eine Sohn, Bernardo, wurde Notar und starb nach 1405. Von dem andern, Dante, weiss man nur, dass er sich den häuslichen Interessen widmete und im Frühling 1428 starb. Er war es, durch den des Dichters Geschlecht bis ins 16. Jahrhundert hinein fortgepflanzt worden ist.

Ehe von diesen spätern Nachkommen gehandelt wird, müssen wir Dante's Vermögensverhältnisse und die literarische Thätigkeit seiner beiden Söhne betrachten.

Die Alighieri gehörten nicht zu den reichen Familien von Florenz, aber ihr Besitz war nicht unansehnlich. Ihre Wohnungen erstreckten sich von dem kleinen Platze S. Martino del vescovo längs der Via Sta Margherita zu der Piazzetta de' Giuochi, in jenem zwischen dem Domplatz und Piazza de' priori,

Via Calzajuoli und del Proconsolo eingeschlossenen Theile der Stadt, dessen Bauart nebst den, mit Ausnahme des Corso, engen Strassen und Gässchen die Zeit anderer Verkehrsverhältnisse und Lebensbedürfnisse lebendig vergegenwärtigt. Hier, wo auch die Reste der Loggia de' Cerchi an die Factionen der Schwarzen und Weissen erinnern, führte ein vormals den Dominikanern gehörendes Haus noch im vorigen Jahrhundert den Namen Torre di Dante; hier sieht man das mit dem Namen der Alighieri neuerdings bezeichnete Häuschen. In seinem letzten Willen von 1364 vermachte Pietro Dante's Sohn der erwähnten Genossenschaft von Or S. Michele ein Haus, welches seinem Vater gehört hatte. Im östlichsten Stadttheile, im Popolo von Sant' Ambrogio, somit nahe dem dritten Mauerkreise, besassen die Alighieri ein Stück Land mit, wie es scheint, geringer Wohnung (casolare). Im Piano di Ripoli, der anmuthigen und blühenden, von sanften Höhen gesäumten, mit Villen und Colonenwohnungen bedeckten südöstlichen Umgebung von Florenz auf dem linken Ufer des Arno, hatten sie Grundbesitz, wohin, wie erwähnt, Dante's Halbbruder sich zurückzog. Ihr ansehnlichstes Eigenthum aber muss in der nördlichen Umgebung gelegen haben, in dem Bezirk von Camerata, welchen die von Porta Pinti nach Fiesole führende Strasse durchschneidet. Mehre Villen in geringer Entfernung von der Stadt machen auf die Ehre Anspruch, dem grossen Dichter gehört zu haben, möglicherweise alle mit gleichem Rechte, da der Boden vor sechstehalb Jahrhunderten nicht so getheilt war wie heute und die ihn in mehren Richtungen kreuzenden Strassen grösstentheils modernen Ursprungs sind, ebenso wie die Landsitze selbst, von denen aus der Blick über die schöne Stadt und ihre prächtige Umgebung schweift. Dass dies Eigenthum stückweise verkauft wurde, ergiebt sich aus den Urkunden, die auf den vormaligen bedeutenden Umfang schliessen lassen. Leonardo Bruni Aretino, der florentinische Kanzler und Historiker, erzählt, dass Leonardo

Alighieri, des jüngern Dante Sohn und somit des Dichters Urenkel, mit andern jungen Veronesen um das J. 1430 in ehrenvollem Aufzuge in Florenz eintraf und ihm, der seines Ahnherrn Leben geschrieben hatte, einen Besuch abstattete. Worauf der bejahrte Kanzler den jungen Mann in der Stadt umherführte, ihm die vormaligen Wohnungen der Alighieri zeigte und ihn von manchen Umständen in Kenntniss setzte, die dem Sprössling der edlen, um diese Zeit in ihrem florentinischen Zweige erloschenen Familie begreiflicherweise fremd waren.

So Pietro wie Jacopo, Dante's Söhne, werden als Literaten genannt. Beiden werden Commentare zu der grossen Dichtung des Vaters zugeschrieben. Dass ein solcher Commentar von Jenem verfasst wurde, bestätigt die trevisanische Inschrift, deren Autorität freilich nicht von Allen angenommen wird:

"Extitit expertus multorum et scripta refertus
Ut librum patris punctis aperiret in atris."

Die ihm zugeschriebene Erläuterung der Göttlichen Komödie ist im J. 1845 von einem sprachgelehrten Florentiner Vincenzo Nannucci auf Kosten des eifrigsten britischen Dantefreundes unserer Zeit, des vor dritthalb Jahren verstorbenen Lord Vernon, herausgegeben worden. Der Titel heisst: "Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium." Längst waren Zweifel an der Begründung der Ansicht laut geworden, dass ein Florentiner und ein Sohn Dante's der Verfasser sein könne, Zweifel, welche, im J. 1785 von dem gelehrten veronesischen Domherrn Marchese Dionisi formulirt, durch genauere Einsicht des dickleibigen Buches ebenso wenig entkräftet worden sind wie durch die Gegenrede des Herausgebers und jene des verdienten Marco Giovanni Ponta. Weit unsicherer noch ist Jacopo Alighieri's Autorschaft bei den in italienischer Sprache verfassten Erläuterungen zum ersten Theile der Göttlichen Komödie, welche unter dem Titel: "Chiose alla Cantica dell' Inferno di Dante Allighieri attribuite a Jacopo suo figlio" auf

Lord Vernons Veranstaltung nach einer laurentianischen Handschrift zu Florenz 1848 gedruckt worden. Diese Erläuterungen, die jedenfalls zu den ältesten gehören, insofern sie vor dem J. 1333 entstanden sind, stehen selbst dem geringen Werth der erstgenannten beiweitem nach. Ueberhaupt ergiebt sich aus beiden nichts, was auf genauere Bekanntschaft mit florentinischen Dingen und mit der Person des Dichters schliessen lassen könnte, wie man doch bei dessen nächsten Angehörigen vorauszusetzen berechtigt wäre. Besser begründet ist die Annahme, dass Jacopo Alighieri Verfasser einer Art Lehrgedicht unter edm Titel "Dottrinale" ist, sowie eines Kapitels in Terzinen über die Göttliche Komödie, welches freilich Andere einem Alighieri des 15. Jahrhunderts zuschreiben.

Wir kehren zu den Söhnen des jüngern Dante, des Dichters Urenkeln zurück. Von dem einen derselben, Leonardo, war schon die Rede, von dem andern, Pietro, ist nichts näheres bekannt. Von Leonardo's Söhnen erfreute sich Pietro, dritter des Namens, ein in den Wissenschaften bewanderter Mann, angesehener Stellung in Verona. Ihm widmete Gian Mario Filelfo, des berühmten Humanisten Sohn, im J. 1468 das Leben seines grossen Ahnherrn, wovon er an Piero de' Medici Cosimo's des Alten Sohn, und an Tommaso Soderini Abschriften sandte, in der Absicht, wie er sagte, die Stadt zu ehren, die sich gegen seine Vorfahren so wenig gütig bewiesen habe — ein Nachklang des "parvi Florentia mater amoris" der ravennatischen Grabschrift. Auf eine Einladung des Mediceers, mit dem Zusatz, er werde innewerden, dass Florenz für ihn keine Stiefmutter sei, erfolgte ausweichende Antwort. Pietro blieb in Verona, wo er in der Umgebung neuen Besitz erwarb und im Juli 1475 starb. Von seinen beiden Söhnen, Jacopo und Dante, deren ersterer bis zum J. 1545 gelebt haben soll, machte sich der jüngere durch amtliche und literarische Thätigkeit bekannt. Eine Zeitlang in Ravenna, wo der scharfsinnige Herausgeber

der Divina Commedia Cristoforo Landino ihn kennen lernte, wurde er im J. 1498 Podestà von Peschiera, dessen Lage und Festigkeit einst sein Ahnherr gerühmt hatte, und versah dann in Verona mehre städtische Aemter. Seine lateinischen und italienischen Dichtungen verschafften ihm einen Platz unter den veronesischen Schriftstellern in Scipione Maffei's gelehrtem Werke über seine Vaterstadt. Am 8. Juni 1495 erwies die Republik Florenz dem Andenken ihres grossen Mitbürgers späte Gerechtigkeit, indem sie dessen Nachkommen von allen über ihren Ahnherrn verhängten Strafen lossprach. Die schweren, durch die Ligue von Cambray über Venedig und die Terraferma herbeigeführten Geschicke betrafen auch ihn, indem sie ihn zur Flucht nöthigten. Aber er sah bessere Tage wieder, da er bis zum J. 1517 lebte.

Die drei Söhne des dritten Dante Alighieri erbten des Vaters Liebe zu den schönen Wissenschaften. Pietro beschäftigte sich mit lyrischer Poesie, während er ehrenvolle städtische Aemter verwaltete, und starb zu Anfang des J. 1546. Nur ein Jahr länger lebte Lodovico, der sich als Magistrat und Rechtsgelehrter, wie als Kenner der griechischen und römischen Literatur einen geachteten Namen machte. Francesco, der überlebende Bruder, setzte Beiden Denkmale in einer Kapelle von S. Fermo maggiore. Wenn er, der eine veronesische Pfründe hatte, sich nicht mit den Brüdern an öffentlichen Angelegenheiten betheiligte, so widmete er sich gleich ihnen den Studien. Auf Veranlassung des bekannten Condottiere Alessandro Vitelli beschäftigte er sich mit der Erläuterung des Vitruv, ein Lieblingsthema seiner Zeit, die in der Theorie wie in der Anwendung vitruvischer Regeln alles verständige Mass überschritt. Die Spur seiner Arbeiten über den Architekten des augusteischen Jahrhunderts ist verloren, aber ein anderes Werk von ihm ist erhalten, die unter dem Namen "Antiquitates Valentinae" gedruckte Erläuterung der Alterthümer, welche Benedetto Valenti,

Schatzmeister unter Clemens VII. und Paul III. und Mitglied einer Familie, welcher der bekannte Cardinal Luigi Valenti Gonzaga entstammte, in seinem Palast zu Trevi bei Fuligno gesammelt hatte. Sein Tod erfolgte im J. 1563. Haupterbe war sein Grossneffe, der Sohn der einzigen Tochter seines ältesten Bruders. Denn mit ihm ging der Mannsstamm der Alighieri zu Ende.

Ginevra Alighieri war seit dem J. 1549 mit dem Grafen Marc Antonio Serégo vermählt. Noch zeigt man auf der Villa Alighieri im Veronesischen, von der später die Rede sein wird, den wahrscheinlich aus Anlass dieser Hochzeit gebauten Prunkwagen. Die Geschichte der Serego oder Da Sarego beginnt zu Ende des 10. Jahrhunderts. Ihr Name stammt von dem Castell Seratico im Gebiete von Vicenza, welches sie zu Lehn hatten, und wir begegnen ihnen bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts in den Kriegs- und Friedensannalen dieser Stadt, unter deren edlen Bürgern sie in den im J. 1311 unter Kaiser Heinrich VII. verfassten Statuten mit den Piovene, Trissino, Velo u. A. aufgeführt werden. Um dieselbe Zeit hatten sie die Advocatur der vicentiner Kirche, jenes Schutzverhältniss, von welchem sich der wiederholt vorkommende Familienname Avogadro herschreibt. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts erlangten sie das Bürgerrecht, so in Mailand unter Gian Galeozzo Visconti, wie in Venedig unter dem Dogen Antonio Venier. Um dieselbe Zeit war aber der Wohnsitz der Familie von Vicenza nach Verona verlegt worden, wie man annehmen darf, durch den bedeutendsten Mann, den die Serego zu den Ihrigen zählen. In Sant' Anastasia sieht man das im J. 1432 errichtete Denkmal Cortesia's, des Schwagers, Gesandten, Feldherrn des letzten wirklichen Herrn von Verona aus dem Hause della Scala, Antonio, dem der in diesem Hause nicht seltene Brudermord nur zu kurzer ruheloser Herrschaft verhalf. Im Kampfe gegen die Nachbarn, die Carraresen Herren von Padua, im J. 1386 an-

fangs Sieger, dann geschlagen und gefangen, wie denn diese kleinen Dynasten sich zu Nutzen Venedigs und der Visconti gegenseitig aufrieben, starb Cortesia kurze Zeit darauf, ohne die Freiheit wiedererlangt zu haben. Sein Monument zeigt uns den Rittersmann, dessen Ross nach der seltsamen Anordnung dieser und auch späterer Tage auf dem unter einem Baldachin angebrachten Sarkofag einherschreitet. Cortesia's nachgeborener Sohn von seiner zweiten Gemahlin Giacoma Bevilacqua Lazise (die erste, Lucia della Scala, starb kinderlos), Cortesia der Jüngere, pflanzte in Verona die Familie fort und erhielt im J. 1434 von Kaiser Sigmund die Grafenwürde. Sein Urenkel, Marc Antonio Serego's Vater, einer der venetianischen Hauptleute in der verhängnissvollen Schlacht von Ghiaradadda, welche im J. 1509 die Feinde der Republik bis an die Lagunen führte, hiess Brunoro, vielleicht nach dem letzten Scaliger, der vergebliche Anstrengungen zur Wiedererlangung der verlornen Herrschaft machte und mit dem leeren Titel eines kaiserlichen Vicars für Verona und Vicenza im J. 1434 in Wien starb.

Ginevra Alighieri Serego lebte bis gegen das Jahr 1572. Ihr Sohn Pier Aluise fügte infolge der von seinem Grossohm ihm zugefallenen Erbschaft Namen und Wappen der Mutter den seinigen bei. Seine Nachkommen blühen bis auf unsere Tage in neunter Generation, in einer veronesischen und einer venetianischen Linie. Die Gemahlin des im J. 1846 verstorbenen Grafen Federigo, Anna, geborne Gräfin von Schio aus Vicenza, war durch elegante Bildung eine der Zierden Verona's. In der Alighierischen Villa zu Gargagnano, nicht ferne von der berühmten Veroneser Klause zwischen den hier an die Etsch herantretenden weinreichen Hügeln der Valpolicella gelegen, wo die Tradition den Dichter der Göttlichen Komödie weilen lässt und der letzte seiner directen Nachkommen, Francesco, gewöhnlich lebte, erinnert eine Gruppe von drei Lorbeerbäumen an den 17. Mai 1820, an welchem drei talentvolle Dichter bei den Serego ver-

eint waren. Vincenzo Monti und Ippolito Pindemonte waren die beiden ersten, der dritte Bartolommeo Lorenzi, der den Ruhm jener Beiden nicht erreicht, während sein sonst an Schönheiten reiches Lehrgedicht "La Coltivazione de' monti" die Anmuth und überraschende poetische Fülle nicht ahnen lassen kann, welche er bis ins höchste Greisenalter hinein im Improvisiren entwickelte. Der Sohn der Genannten, Graf Pietro Serego Alighieri, siedelte zu Ende 1849 nach Venedig über, wo seine Kinder, unter ihnen ein Dante, die Familie fortpflanzen. Beim Dantejubiläum des J. 1865 in den florentinischen Patriziat aufgenommen, dankte er mit einer Schrift, welche die Geschichte beider in ihm vereinten Geschlechter erläutert. Seine einzige Schwester, Maria Teresa, Erbin der Eigenschaften ihrer Mutter, vermählte sich mit dem Grafen Giovanni Gozzadini, Senator des Königreichs Italien und Repräsentanten einer der vornehmsten Familien Bologna's, welchem seine Heimath eine Reihe fleissiger und tüchtiger Arbeiten über ihre Geschichte und Alterthümer verdankt.

NN.

Eliseo, Fam. *Elisei*, erloschen um 1400. — Cacciaguida, geb. 1090 [1106?], gest. nach 1147 = Aldighiera d'Aldighiero. — Moronto.

Kinder des Cacciaguida: Preitenitto 1189. — Alighiero 1189—1201.

Sohn des Preitenitto: Buonareddita 1215.

Söhne des Alighiero: Bellincione, 1248—1268, — Bello. — Salvi?

Söhne des Bellincione: Burnetto, 1260—1278. — Alighiero, 1260, = 1 (?) Bella (T. Durantes degli Abati?) 2 (?) Lapa T. Chiarissimo Cialuffis. — Bello, 1277.

Kinder des Alighiero: *Dante*, geb. 1265, gest. 1321 = 1292 Gemma Donati. — NN. = Lione di Poggio. — Tana, = Lapo di Riccomanno. — Francesco, 1297—1342. Nachkommenschaft erloschen nach 1420.

Kinder des Dante: Alighiero, — Eliseo, jung gest. — Pietro, gest. 21. April 1364 = Jacopo de' Salerni. — Imperia, = Tano Panteleoni. — Beatrice, Nonne in Ravenna. — Jacopo, 1315—1357 = Jacopa Alfani, Linie erloschen 1430.

Nachkommen des Pietro:

Dante, gest. Mai 1428.

Leonardo, gest. Oct. 1439 = Jacopa da Verità.

Pietro, geb. 1425, gest. Juli 1476 = Caterina T. Facinós v. Monselice.

Dante, 1476—1517.

Lodovico, gest. 1547 = Eleonora Bevilacqua. — Pietro, gest. 1546 = Teodora Frisoni. — Francesco, gest. 1563.

Ginevra, gest. vor 1572 = 1549 Marc Antonio Serégo.

Anmerkung.

Die gegenwärtigen Nachrichten über Dante's Familie bezwecken nichts als eine übersichtliche Zusammenstellung der von den Biographen des Dichters und den Genealogen gelieferten Notizen, wobei vorzugsweise folgende in Betracht kommen: Pelli, Memorie per servire alla vita di D. A., II. Aufl., Flor. 1823, worin der Grund für alle spätern Forschungen gelegt ist; Fraticelli, Storia della vita di D. A., Flor. 1861, wesentlich unter Benutzung der Pellischen Urkunden, aber mit fleissiger kritischer Sichtung und mehrfacher Bereicherung derselben; Litta, Genealogie der Alighieri in den Famiglie celebri Italiane; Passerini, Albero della famiglia Alighieri, in dem Sammelwerk des Centenario [Dante e il suo secolo, Flor. 1865] und neuerdings verbessert 1867 für Lord Vernons posthume Ausgabe der Divina Commedia; Pietro Serego Allighieri, Dei Seratico e dei Serego Allighieri, Turin 1865. Die urkundliche Forschung dürfte hiemit wol ziemlich abgeschlossen sein.

Ueber die Wohnungen der Alighieri vergl. ausser Fraticelli und Passerini: E. Frullani und G. Gargani bei Gelegenheit des Centenario 1865; G. B. Uccelli Della Badia Fiorentina, Flor. 1858; D. Moreni, Contorni di Firenze, III. 49. Ansicht des Häuschens bei S. Martino für die Vernon-Ausgabe. Plan von Florenz unter Berücksichtigung von Dante's Zeit bei Philalethes Göttl. Kom. III., der Theil, wo die Wohnungen der Alighieri, Donati, Portinari lagen. mit grösserem Detail von Seymour Kirkup für Lord Vernon.

Name und Wappen, Fraticelli 7, 16—24, 30, 31, 303;

Fil. Scolari 1841, A. Torri 1852, S. Audin de Rians 1852, Minich 1865, Serego 1865. Ueberdies die verschiedenen Dante-Biographen. Ich bekenne offen, dass Carl Witte's (Dante-Jahrbuch, I. 149 ff.) in den meisten Fällen für mich massgebende, hier übrigens nicht mit Entschiedenheit ausgesprochene Autorität mich von der Richtigkeit der Schreibart Allighieri, welche übrigens die der heutigen Nachkommen des Dichters ist, nicht zu überzeugen vermocht hat. Die Streitfrage hat die italienischen Vorkämpfer auf beiden Seiten zu gewohnter unnöthiger Heftigkeit hingerissen. Das heutige Wappen der Serego Alighieri zeigt viergetheilt drei goldene Degen und einen goldenen Stern in rothem Feld und den doppelköpfigen Reichsadler im goldenen Felde, Herzschild zweigetheilt Roth und Blau mit silbernem wagrechten Balken. Dies ist das obenerwähnte Wappen der Frangipani, welches Bartolommeo Borghesi im J. 1820 aus der vatican. Boccaccio-Handschrift der Divina Commedia copirte (P. Serego a. a. O. 46, Passerini a. a. O. 11) und worin er das der Alighieri zu erkennen glaubte. Das dem 15. Jahrhundert angehörende Flügelwappen musste von den Alighieri unserer Zeit beseitigt werden. Die nicht genügend erklärte Devise heisst: "Memoriale così va".

In Bezug auf Cacciaguida's Geburtsjahr, 1090 oder 1106, womit eine streitige Lesart (Par. XVI. 37) zusammenhängt, vgl. Witte's Bemerkungen über Brunone Bianchis 4. Ausg. der Div. Comm., in den Dante-Forschungen 199, 200.

Ueber Pietro Alighieri, seinen Tod und seine Grabschrift und den ihm zugeschriebenen Commentar zur Div. Comm., in Nannucci's Druck nicht weniger als 927 S., vgl. Dionisi, Censura del Comento creduto di Pietro figlio di D. A. als No. 2 der Aneddoti, Verona 1785, Fraticelli 298—300, Colomb de Batines, Bibliografia Dantesca I. 633—640. Ueber Jacopo Alighieri und die für seine Arbeit gehaltenen Chiose, Fraticelli 300, 301; Audin, Delle vere Chiose di Jacopo di D. A.

e del Comento ad esso attribuito, Flor. 1848. [Vgl. Th. Paur, Dante-Jahrbuch I. 333 ff.] Die Erörterung der Frage, wie es sich mit dem dritten von Nannucci für Lord Vernon gedruckten Commentar verhält (Chiose sopra Dante, Flor. 1846 — ein Band von 908 S., nebenbei ein Muster, wie man eine solche Handschrift eines Copisten des 15. Jahrhunderts nicht drucken soll — vgl. Batines I. 640) gehört begreiflicherweise nicht hierher. Erst nachdem Lord Vernon für diese unbedeutenden Commentare schweres Geld weggeworfen, hat man an die wahrhaft wichtigen Erläuterer des 14. Jahrhunderts gedacht.

Die Provision vom 8. Juni 1495 zu Gunsten des "Messer Dante bisnepote di Dante poeta fiorentino", bei Gaye Carteggio inedito I. 584. Man liess den Veronesen vier Goldgulden Taxe zahlen — der Geist der Fiscalität verleugnete sich auch bei dem Gnadenakt nicht.

Die Alighieri späterer Zeiten mit ihren Grabschriften bei Pelli und nach ihm bei Fraticelli.

Die Serego oder Da Sarego, sind, wie wir oben gesehen, keineswegs ausgestorben, wie Fraticelli 313 sagt, und es giebt von ihnen noch eine andere von Marc Antonio's Bruder Alberto stammende Linie. Genealogie bis 1762 bei Pelli, bis auf den heutigen Tag bei P. Serego, wo mehre hierher gehörige Urkunden mitgetheilt sind. Die bei Francesco Sansovino, Origine e Fatti delle famiglie illustri d' Italia enthaltenen Nachrichten sind, wie immer, sehr behutsam zu gebrauchen. Ueber Cortesia Sarego, dessen Vorname (dem wir auch heute bei einem seiner Nachkommen begegnen) das Anagramm des ursprünglichen Namens Seratico bildet, vgl. Cittadella Storia della dominazione Carrarese in Padova, Pad. 1842, II. 33 ff. Monument in Sant' Anastasia: Maffei Verona illustrata (Mail. 1826), IV. 277; G. Gir. Orti Manara Di alcuni guerrieri antichi Veronesi al tempo degli Scaligeri, Verona 1842, wo auf Tafel II. die Abbildung des Denkmals. Ein Graf Bru-

noro Serego starb 1815 als General im bairischen Dienst und Commandant in Augsburg. — Ueber die Villa Alighieri in Gargagnano vgl. P. Serego 37, und Da Persico Verona e la sua provincia, Verona 1838, 246. Man bewahrt hier Ginevra Alighieri's Bildniss (vgl. Gaye Carteggio inedito d' artisti, III. 527) — ist es eine Täuschuug, wenn die Gesichtsbildung an die des Dichters zu erinnern scheint? Hier befinden sich auch zwei merkwürdige Wagen des 16. Jahrhunderts, die zu den ältesten ihrer Art gehören (als ältester Wagen in Italien gilt jener der in Florenz wohnenden Markgräfin von Massa, Ricciarda Cybò Malaspina, im J. 1534), und von denen der eine die nebeneinandergestellten Wappen Alighieri (das Flügelwappen) und Serego trägt. Vgl. G. Gozzadini, Delle antiche Carrozze e segnatamente di due Veronesi, Bologna 1862, mit Abbildungen.

Zur Dante-Literatur.

Von

A. J. A.

The Divine Comedy of Dante Alighieri, translated by *Henry Wadsworth Longfellow*. Vol. 3. (Paradise). Leipzig, B. Tauchnitz. (London: Routledge). 1867.

Die bisher verbreitetste englische Uebertragung war die von Carey. Sie ist reimlos, aber darum doch nicht eigentlich treu, sondern sucht zum öftern durch freiere Umschreibung ihren poetischen Eindruck zu erzielen. Ganz verfehlt daneben war ein ähnlicher Versuch von Boyd. Von den Uebersetzern, welche den italienischen Dichter streng in seiner Form, also in gereimten vollständigen Terzinen, nachzubilden versuchten, sind die namhaftesten Dayman, Ford und vor allen Cayley. Dieser würde, meint die englische Wochenschrift *Chronicle*, bei einem noch etwas reicheren Maass originellen Dichtervermögens dem Ideal einer Dante-Uebersetzung am nächsten gekommen sein. Nach der weitern Bemerkung, dass gleichwol, wenn nun einmal auf volle Wiedergabe der Form des Originals verzichtet werden solle oder müsse, Dante unter den grossen Dichtern derjenige sei, der diesen Verlust noch am ersten ertragen könne, und zwar darum, weil sein buchstäblicher Ausdruck an Kraft, Schönheit und poetischer Unmittelbarkeit so höchst ausgezeichnet sei, wird als erster englischer Uebersetzer, dem es

allernächst nur um treueste Darstellung des Sinnes in reimlosen Zeilen zu thun war, Herr Pollock genannt, welchem Herr Rossetti und ein Herr David Johnston in Bath folgten, von welchen beiden jedoch nur die "Hölle" erschienen ist. Auch Thomas Carlyle hat den Inferno übersetzt, aber in Prosa. *The Chronicle* sagt weiter:

"Ohne behaupten zu wollen, dass Herr Longfellow im Punkte der Treue alle seine Vorgänger ohne Ausnahme beschämt habe, dürfen wir doch getrost sagen, dass es wenige poetische Uebersetzungen in irgend einer Sprache oder irgend einer Periode giebt, die sich an gewissenhafter Wiedergabe des Sinnes mit dieser des amerikanischen Dichters vergleichen lassen. Er giebt Zeile für Zeile und Wort für Wort, erweitert oder verengt zwar hie und da einen Ausdruck, um den Anforderungen des Rhythmus oder der Phrase zu genügen, denkt aber nie daran, dem, was er in seinem Autor findet, geflissentlich, zur rhetorischen Ausschmückung, etwas aus seinem eigenen anzulöthen. Ausser seiner persönlichen Befähigung als Dichter hat Longfellow den Vortheil, ein gelehrter Kenner italienischer Sprache und Literatur, sowie insbesondere mit der ganzen europäischen Dante-Literatur wohl vertraut zu sein; daher denn auch als praktische Bereicherung seines Buches die Fülle von Anmerkungen und Illustrationen. In der That hat seine Arbeit alle Aussicht, die Dante-Uebersetzung für Engländer *par préférence* zu werden. — Dies vorausgeschickt, finden wir jedoch auch ihn keineswegs ganz fehlerlos. Bei einem Uebersetzer, welcher selbst ein anerkannter Dichter ist, fällt vor allem auf, dass, im Ganzen betrachtet, seine Version an poetischem Werth die einiger seiner Vorgänger im Blankverse nicht erheblich überbietet. Dante's Poesie ist darin nicht sowol reflectirt oder abgespiegelt, als treu ins Englische überschrieben, und das Medium der Ueberschreibung, wenn auch mit Recht farblos, ist doch nicht ganz unbefleckt und unverdunkelt. Wir erhalten

den Dante unverfälscht, nicht unverdünnt. Freilich war das grossentheils unvermeidlich, eine Uebertragung ist eben weniger frei als ein Original, und Longfellow ein kleinerer Dichter als Alighieri. Longfellow ist ferner geneigt, Wörter zu gebrauchen, welche, wenn auch dem italienischen Vorbild oft treu nachgeformt, doch im Englischen nicht die gleiche Wirkung thun, sondern einigermassen gesucht und schwerfällig, um nicht zu sagen pedantisch, erscheinen. *Benedight*, *circumcinct*, *misericord*, *maledict*, *oppilation*, *tristful* sind Beispiele; und zuweilen scheint uns auch ein Wort falsch angewandt, z. B. *miscreants* für *sciaurati* (Geächtete), oder *monster* für *fiera*, den mystischen Greif im Fegefeuer. Aber Missverständnisse ganzer Textstellen sind bei einem Longfellow nicht zu befürchten, wiewol sich freilich da und dort über die von ihm bevorzugte Lesart rechten liesse."

Was die Versification betrifft, wird vom *Chronicle*, wie neulich von der *Sat. Rev.*, gerügt, dass Longfellow, und zwar sehr häufig, den zehnsilbigen englischen Jambus zu einem elfsilbigen ausdehnt, d. h. ihm eine weibliche Ueberschlagssilbe giebt. Der männlich endende Fünffüsser sei die typische Form des heroischen englischen Blankverses (von Milton's Verlornem Paradies bis auf Lord Derby's Ilias herab), und der männlichen englischen Sprache ebenso angemessen, wie der weiblich endende Vers dem italienischen *os rotundum*. Anders sei es im dramatischen Dialog, aber für den epischen Vortrag habe diese Neuerung etwas Zerflossenes und an die Prosa Anklingendes. Wozu noch komme, dass Longfellow öfters in einen gewissen Schaukeltrab (*jog-trot*) verfalle, und sich nichts daraus mache, drei Zeilen hintereinander mit *above me*, *hold me*, *draw me* zu endigen. Solche Kakophonie hätte einem Manne, der in seinen eigenen Gedichten ein so feines Ohr bewährt, nicht begegnen sollen.

Von den "*Notes and Illustrations*" heisst es am Schlusse des Artikels im *Chronicle*: "Sie sind nicht sowol kritisch oder

untersuchend, als historisch und allgemein ansprechend. Sie treffen die glückliche Mitte zwischen Trockenheit und Dilettantismus, und gehören mehr zu den *literae humaniores* als zu der abstrus schwerfälligen Gelehrsamkeit so mancher Dante-Commentarien. Auch sind sie zwar reichlich, doch nicht in Uebermaass gespendet. Im Ganzen müssen wir Herrn Longfellow's Werk als ein solches begrüssen, das er wohl mit Selbstzufriedenheit betrachten kann. Es ist eine redliche, gesunde und gute, dabei eine ausnehmend nützliche Uebertragung, und ihr Erfolg wird ein verdienter sein."

Noch sei bemerkt, dass Longfellow in seinen Illustrationen nicht blos anerkennende und bewundernde, sondern auch einzelne tadelnde Stimmen über Dante hat zu Wort kommen lassen, so z. B. den radicalen englischen Schöngeist Leigh Hunt, Verfasser der "*Story of Rimini*", welcher in der Göttlichen Comödie wenig mehr finden will als das Pasquill eines stolzen und verbitterten politischen Parteigängers auf eine Menge florentiner Bürger. Es ist derselbe Hunt, der in seiner Jugend wegen eines Libells auf den Prinz-Regenten, nachherigen Georg IV., zu zweijähriger Einsperrung verurtheilt wurde, und der in seinem Buch über den todten Byron diesem Manne für vielfache Wohlthaten mit hämischem Undank lohnte! Die Illustrationen zum "Paradies" stellen die Urtheile geistvoller Franzosen über Dante zusammen, und an der Spitze derselben steht das von Voltaire. Der geniale Vielschreiber macht sich's leicht, und fertigt den grossen Florentiner, dem er als Poet nicht an's Knie reicht, mit einigen Orakelsprüchen und guten oder schlechten Witzen ab: wenn Virgil sich dem Dante als einen Lombarden vorstelle, so sei es, wie wenn Homer sich einen Türken nennen wollte u. dgl. So etliche zwanzig Stellen der Comödie seien ganz hübsche naive Poesie, das Uebrige aber dürfe man getrost ungelesen lassen. Darauf sagt dann Lamennais: "Voltaire, der so wenig Italienisch verstand wie Griechisch,

hat den Dante beurtheilt wie den Homer [1]), ohne den einen oder den andern zu verstehen und zu kennen. Er besass überhaupt kein Gefühl und Verständniss weder für das hohe Alterthum, noch überhaupt für irgend etwas, was über den enggezogenen Kunstkreis seiner modernen Welt hinausging. Die Natur hatte ihm ein scharfes Gesicht gegeben, aber sein Horizont war ein beschränkter."

Longfellow's Dante-Sonette.

(Als Vorwort zu seiner Uebersetzung der Göttlichen Comödie.)

1.

Hölle.

Oft sah ich wie an eines Münsters Thor
Ein Arbeitsmann, in Staub und Sommerschwüle
Sein Bündel ablegt', und zur heil'gen Kühle
Des Doms sich fromm bekreuzend stieg empor;
Andächtig kniet' er nieder dort am Chor,
Sein Vaterunser flüsternd im Gefühle
Der Gottesnäh', indess vom Weltgewühle
Der Lärm sich fern und ferner dumpf verlor.
So auch, wie ich dies Heiligthum betrete
Von Tag und Tag, und, draussen Last und Leid
Zurückelassend, hier voll Inbrunst bete,
Erstirbt zum Murmeln mir der bösen Zeit
Gebraus, und haftet nur das Echte, Stete —
Hier wacht und webt um mich die Ewigkeit.

2.

Wie fremd das Bildwerk dieses Münsterbaus!
Dies Statuenheer, in dessen Aermelfalten
Die Vögel nisten; schlank emporgehalten
Schlägt das Portal in Blätterzierath aus.
Ein Blumenkreuz erscheint das Gotteshaus!
Doch Drachen ringeln sich am Dach, es schalten
Um Christus und die Schächer Spukgestalten,
Und Judas blickt, der Erzschelm, in den Graus.
Aus welcher Herzensnoth und Geisteskraft,
Verzweiflung, Jubel, Zorn und Liebessehnen,
Aus welchem Aufschrei tiefster Leidenschaft
Ist dies Gedicht voll Seligkeit und Thränen,
Das Erde, Höll' und Himmel uns gesungen,
Des Mittelalters Wunderlied entsprungen!

---

[1]) Shakespeare spricht:
Ich sei, gewährt mir die Bitte,
In eurem Bunde der dritte!

3.

Fegfeuer.

Ich tret' hinein, im düstern Kirchengang
Mich Dir, o ernster Dichter! zu vereinen,
Und strebe Schritt zu halten mit dem deinen;
Die Luft erfüllt seltsamer Duft und Klang.
Ehrfürchtig weicht der Todten Ueberdrang
Vor Deinem Bild; die Weihekerzen scheinen;
Gleich Krähen in Ravenna's Pinienhainen
Fliegt Wiederhall von Grab zu Grab entlang.
Beichtstühle rings, da hör' ich viel' und viele
Didaskalien vergessner Trauerspiele,
Und aus den Grüften Klagelied und Weh.
Dann eine Engelsstimme hör' ich künden
Ein Wort, das anfängt: "Ob auch Eure Sünden
Wie Scharlach sind", und endet: "Wie der Schnee."

4.

Paradies.

Ich blick' empor, und alle Fenster glühn
Von heil'gen Frau'n und Männern, gottgeweihten,
Blutzeugen hier, nun glorreich benedeiten,
Und dorten auch seh' ich die Rose blühn,
Umschwebt von Engeln, ihre Blätter sprühn
Christi Triumph durch Paradiesesweiten;
Und Beatrice, an des Freundes Seiten,
Sie lächelt ihm: sein Thun war gross und kühn!
Dann unsichtbarer Chöre Festgesang
Zum Orgelton, lateinische Hymnen singend
Von Lieb' und Frieden, Gnade, Schuldvergebung;
Und tief und voll der Thürme Glockenklang,
Ueber die Häuser sich zum Himmel schwingend
Und kündigend der Hostie Erhebung.

5.

O Stern des Morgens und der Freiheit! Licht
Herbringender und neuen Lebens Segen
Dem Apennin, wo finstre Nacht gelegen,
Bote des Tags, der durch die Wolken bricht!
Vieltausendstimmig hallt Dir Dein Gedicht
Von Land und Meer, Gebirg und Wald entgegen,
Bis denkend geht Dein Volk in Deinen Wegen,
Und die von Dir geprägte Sprache spricht.
Auf allen Bergesgipfeln ist erglommen
Dein Ruhm, mit Windesflug von Ort und Ort
Gestürmt, und fernen Küsten zugeschwommen;
Wir hören staunend Dein erhabnes Wort,
Fremdlinge Roms, die Zweifler und die Frommen,
Und pflanzen es in eignen Zungen fort.

A. J. A.

Dieselben Sonette von Longfellow.

Uebertragen

von

Pauline Schanz.

1.

Oft neben eines Münsters Thore schaute
Den Wandrer ich sein Bündel niederlegen,
Erschöpft und matt von staubig-heissen Wegen,
Sah, wie bekreuzigend er sich erbaute
Und knieend sprach mit leisem Lippenregen
Andächtig seines Paternosters Laute,
Indess der Lärm des Tages fernab staute
Und sich verlor in leichten Wellenschlägen:
So wenn ich hier eintret' von Tag zu Tage,
Mein Bündel lassend vor des Münsters Hallen
Und hingebeugt mein Vaterunser sage,
Hör' ich des Zeitstroms Brausen lind verschallen,
Indessen bei des Ew'gen Flügelschlage
Ferner Aeonen Geister mich umwallen.

2.

Hölle.

Welch' seltsam Steinwerk an den Thürmen hier!
Welch' Statuenheer, in dessen Aermelfalten
Die Vögel Nester bau'n! Laubranken halten
Säul und Portal umkränzt mit grüner Zier.
Das Münster scheint ein Kreuz von Blumen mir,
Doch Schlang und Drache dräu'n aus Blätterspalten
Auf Christus und des Schächerpaars Gestalten
Und Judas, der Verräther, lauscht herfür.
O welch' Gemisch von Qual in Hirn und Herzen,
Von Jauchzen, der Verzweiflung Nacht entglommen,
Von Zärtlichkeit, von Thränen, Hass der Sünden,
Welch' wild Geschrei aus einer Brust voll Schmerzen
Hat dieser Liedstrom in sich aufgenommen,
Dies Wunderlied, dess Born nicht zu ergründen!

3.

Fegfeuer.

Ich tret' hinein. Dort wandeln seh' ich Dich,
Erhab'ner Dichter, durch der Säulen Reih'n;
Gern richtet sich mein Gang nach Deinem ein.
Welch' seltsam Düften wallt und wogt um mich!
Zur Seite, Raum Dir gebend, dränget sich
Der Todten Schaar. Es flammt der Kerzen Schein.
Wie um Ravenna's Pinien Raben schrei'n,
Umrauscht Dich Gräberecho schauerlich.
Aus düstern Beichtstuhlgittern hör ich ziehen
Nachklänge von vergessnen Tragödien
Und aus den Krypten wimmert's dumpf und weh,

Dann eine Himmelstimme, die beginnt*):
"Wenn Eure Sünden roth wie Blut auch sind" —
Und endet mit den Worten: "Weiss wie Schnee!"

4.

Paradies.

Den Blick heb' ich empor. Die Fenster glüh'n,
Bemalt mit heil'gen Märtyrern und Frommen,
Gepeinigt hier und droben glanzumschwommen,
Und auf der Münsterrose Blätter blüh'n
Des Herrn Triumphe. Rings im Licht um Ihn
Der Engel Chor, dass Strahl in Strahl verglommen.
An Beatricen's Seite, leidentnommen,
Naht Dante voll von Himmelsmelodien.
Die Orgel braust. Uralte Hymnen schallen
Von unsichtbaren Chören durch die Hallen
Und heil'gen Geistes Liebesflamme brennt.
Jubelnd empor durch aller Himmel Weite,
Ertönt der Glocken festliches Geläute,
Verkündigend der Wandlung Sacrament.

5.

O Stern des Morgens! Du der Freiheit Stern,
Des Lichtes Bote, dessen Strahlen zogen
Hoch ob der Appeninen dunklem Bogen,
Herold des neuen Tag's, der nicht mehr fern!
Aus allen Wäldern, aus der Berge Kern,
Aus Städten widerhallt, aus Meereswogen
Dein Lied, bis dass Italien eingesogen
Es ganz und völlig es verstehen lern'.
Verkündigt ist Dein Ruhm von Bergeshöh'n,
Durch alle Völker, bis zum fernsten Reich,
Erscholl Dein Ruhm, wie eines Sturmwind's Weh'n;
Abtrünnige und Gläub'ge, Alle gleich
In ihrer Sprache hören Dich und seh'n
Auf Dich verwundert, staunend, schreckensbleich.

*) Jes. 1, 18.

Il veltro.

Von

Eduard Boehmer.

Herr Professor Hillebrand in Douai sprach in einem Briefe an Herrn Geheimrath Witte die Vermuthung aus, dass Dante's Veltro von dem Veltre der Chanson de Roland stamme. Auf Anregung des Herrn Geheimraths Witte lege ich hier die betreffenden Stellen des Rolandliedes [1]) nebst den nothwendigen Andeutungen über den Zusammenhang vor, und erlaube mir ein paar Bemerkungen anzuknüpfen.

Nachdem der Verräther Genelon, welchen Karl der Grosse nach Saragossa geschickt hatte, die hinterlistige Botschaft zurückgebracht, dass der Maurenkönig Marsilios nach Frankreich kommen, die Taufe empfangen und Spanien vom Kaiser zu Lehn nehmen wolle, sobald dieser dies Land geräumt haben werde, tritt das französische Heer den Rückzug an. In der nächsten Nacht träumt der Kaiser, Genelon nehme ihm den Eisenspeer aus der Faust und schüttle denselben, so dass die Splitter umherfliegen. Er schläft weiter:

58. Dem Traumgesicht ein zweites folgte nach:
Dass er zu Aachen in seiner Capelle war,
Ein böser Bär biss ihm den rechten Arm,
Aus den Ardennen stürzt vor ein Leopard,

[1]) Ich folge dem Text von Theodor Müller, Göttingen 1863, und übersetze im Versmass des Originals (fünf Hebungen, nach der zweiten eine Cäsur, wo eine überzählige unbetonte Silbe eintreten darf), lasse auch die Assonanzen nicht fallen.

Des Kaisers Leib fällt er gar grimmig an.
Ein Jagdhund, sieh! eilt in die Halle da,
Gerannt, gesprungen kommt herbei zu Karl,
Ins rechte Ohr dem wilden Bären hackt,
Und zorn'ges Muthes den Leoparden packt.
Die Franken sagen: welch grosser Kampf ist das!
Nicht wissen sie, wer wohl gewinnen mag.
Der Kaiser schläft und lange nicht erwacht.

Am folgenden Tag zieht er weiter, Roland mit der Nachhut hinter sich lassend. Es tritt die bekannte furchtbare Katastrophe ein. Karl, durch Roland's letztes Hornblasen gerufen, kehrt um, verfolgt die Sieger und vernichtet sie. Die Nacht lagert er auf dem Schlachtfeld. Genelon ist "gleich einem Bären" in Ketten gelegt (139).

187. Ganz abgemüdet der tapfre Kaiser schläft,
Gott sendet hin den heil'gen Gabriel;
Karl zu behüten ertheilt er ihm Befehl.
Der Engel ihm die Nacht zu Häupten steht.
Im Traumgesicht lässt er den Kaiser sehn,
Ein Kriegsgetümmel das gegen ihn entbrennt;
Ein Zeichen ists, und gar bedeutungsschwer.
Der grosse Kaiser den Blick gen Himmel hebt,
Nimmt Donner wahr, Hagel und Windeswehn,
Gewittersturm, es wettert wundersehr.
Und Feu'r und Flammen sieht er herniedergehn,
Sie fallen plötzlich über sein ganzes Heer.
Da brennt der Spiess von Apfelbaum und Esch,
Der Schild mitsamt dem goldnen Buckelfeld,
Der Schaft zerfällt von jedem scharfen Speer,
Der Panzer springt, es schmilzt der erzne Helm,
All seine Ritter sieht er in grossem Weh.
Bärn und Leuparden drängen gierig her,
Schlangen und Vipern und Drachen, Teufelswehr,
Und Greifen auch, dreissigtausend und mehr,
Und keiner ist, der nicht die Franken schreckt.
Die Franken rufen: Hie grosser Karl, o helft!
Der König steht in Mitleid und in Schmerz,
Hineilen will er, jedoch er wird gehemmt:
Aus einem Wald ein grosser Löwe rennt,
Arg anzusehen und grimm und wild erregt,
Des Kaisers Leib sein ungestüm Begehr.
Sie halten sich umarmt im Ringkampf fest,

Nicht weiss man schon, wer wirft und welcher fällt.
Weiter schläft Karl, wird nicht davon geweckt.
188. Nach dem Gesicht hat er ein andres nun.
In Aachen er auf der Terrasse stund,
Ein Bärenjunges hielt er am Kettenbund,
Und dreissig Bären nahn vom Ardennenschlund,
Und jeder redet gleichwie mit Menschenmund.
Sie sagen ihm: "Herr! übergebt ihn uns!
Dass Ihr ihn haltet, das ist nicht recht und gut.
Dem Anverwandten man treulich helfen muss."
Aus dem Palast springt vor ein schöner Hund,
Und packt sofort den Grössesten mit Muth
Auf grünem Gras aus der Genossen Rund.
Da sieht der König einen gewalt'gen Sturm;
Wer siegt, wer fällt, das wird ihm nicht bewusst.
Dies Traumbild hatte der Fürst durch Engelhuld.
Der Held schlief bis hin zum Tagsanbruch.

Dem geschlagenen Heere von Saragossa zu Hülfe führt Boligant, Grossherr von Babel, sein Heer heran, das würdig ist seines Drachenbanners, — "von grösseren Schurken werdet ihr niemals hören" (239 fg.). Karl schlägt auch sie, und erschlägt den Boligant. Endlich wird in Aachen Gericht gehalten über Genelon, der in Ketten dorthin gebracht ist (276 fg.). Dreissig Verwandte von ihm treten für ihn ein, an ihrer Spitze Pinabel von Sorenee. Diesen tödtet im Zweikampf Thierry von Anjou, und nach solchem Gottesurtheil werden jene dreissig Bürger gehenkt, Genelon wird von Pferden zerrissen.

Offenbar ist mit dem Jagdhund Thierry gemeint. Pinabel und die anderen Verwandten Genelon's werden das eine mal (188) als Bären, die aus den Ardennen kommen, vorgestellt, das andere mal (58) wird diese ganze Verwandtschaft zusammengefasst unter dem Bilde eines Leoparden aus den Ardennen. Beide mal ist Genelon als Bär aufgefasst; er hat den Kaiser in den Arm gebissen, — Karl's rechter Arm ist Roland. In dem Traum der 187. Tirade wird das erste Verhängniss, welchem Roland und dessen Heer erlag, unter dem Bilde von Himmelserscheinungen dargestellt; die neue Bedrängniss durch

allerlei Gethier, worunter auch Drachen, bedeutet den dem Drachenbanner folgenden Kriegszug des Grosskönigs von Babel, dessen Person mit dem Löwen gemeint ist.

Die Hindeutungen auf Roland in Dante's Commedia, Inf. 31, 18. Pd. 18, 43 reichen nicht aus zu dem Schluss, dass der Dichter diese Geschichte, die in der dem Turpin zugeschriebenen Darstellung sehr verbreitet war, auch in der Gestalt der Chanson de Roland gekannt habe, doch ist es wahrscheinlich, dass er, der in der französischen Literatur, wie seine Schrift de vulgari eloquentia zeigt, wohl bewandert war, jenes berühmte Epos nicht werde ungelesen gelassen haben. Dass als verderblicher Feind der drei furchtbaren Thiere, welche zu Anfang der Commedia auftreten, ein einzelner Jagdhund erwähnt wird, führt auf die Vermuthung, er sei dem Dichter, der jene drei aus Jeremia 5, 6 entnommen, dadurch an die Hand gegeben worden, dass ein Veltro sich in irgend einer bekannten Schrift als Bild für etwas auch in den Plan der Commedia Passendes vorfand. Der Jagdhund des Rolandliedes (in der angeblich Turpin'schen Schrift ist von jenen Träumen nicht die Rede), der die Feinde seines Herrn, des Kaisers, angreift, musste auch Dante wie gerufen kommen.

Dante's Terzine.

Von

Eduard Boehmer.

Rathery behauptet in seiner Schrift Influence de l'Italie sur les lettres françaises, Paris 1853, p. 15: Quant au tercet, dont Dante s'est servi dans la Divine Comédie, c'est aux trouvères qu'on peut en attribuer l'invention, du moins on le trouve employé un demi-siècle auparavant dans le Jeu de la Feuillée, d'Adam de la Halle, et dans le Mariage, de Rutebeuf.

Was zunächst Adam de la Halle betrifft, der gegen 1286 in Neapel starb, so sind in seinem Jeu Adan ou de la Feuillée die den Dante'schen Terzinen noch am nächsten stehenden Verse [1]) vielmehr Sextinen nach der Reimformel AABCCB, und stehen diese Sextinen unter einander in keinerlei Reimverkettung, wenngleich die Sinnverbindung derart sein kann, dass Interpunktion am Sextinenschluss unzulässig ist. Z. B. [2]):

Estez feroit bel et seri,
douz et cler et vert et flori,
delitable en chanz d'oiseillons,
en haut bois, près de fontenele
clerc sor maillie gravele;
adonc me vint avisions
de celi que j'ai à fame ore etc.

---

[1]) Théâtre français au moyen age pbl. par L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel. Paris 1842, p. 56 fg. von dem Verse J'ai chi assés me bourse escouse an, p. 84. 85. von Beles dames, s'il vous plaisoit an.

[2]) p. 57. 93.

Mit dem letztangeführten Verse beginnt eine neue Sextine, die den in der vorigen unvollendet gelassenen Satz fortführt, aber mit völlig selbständigen Reimen.

Bei Rutebeuf, der gegen Ende des 13. Jahrhunderts starb, finden wir allerdings verkettete Terzinen. Die beiden ersten Zeilen jeder Terzine reimen mit einander, der Ausklang der dritten Zeile, welche kürzer ist als die anderen beiden, wird aufgenommen von den ersten beiden der je folgenden Terzine. Voraus geht den Terzinen eine Quartine, in welcher auf drei gleichreimige Zeilen erst der zweite Reim folgt, geschlossen wird die Kette durch ein Verspaar, das auf den letzten Terzinenschluss reimt. Die Reimfolge und die Verslänge ist also durch folgende Formel auszudrücken: AAAb, BBc, CCd, DDe ......, YYz, ZZ. Z. B. in Li mariages Rutebeuf [3]):

En l'an de l'incarnation
VIII jors après la nascion
Jhésu qui soufri passion,
   en l'an soissante, d. i. 1260
qu'arbres n'a foille, oisel ne chante,
fis-je toute la rien dolante
   qui de cuer m'aime;
nis li musars musart me claime
or puis filer, qu'il me faut traime;
   mult ai a faire
....

Der Schluss:

   et ceste enfance
m'atort à vraie pénitance
si qu'avoir puisse s'acoistance.

Zwischen dem Anfangsvierzeiler und dem Endzweizeiler liegen 44 Terzinen. Ganz ebenso eingefasst sind 53 Terzinen in Complainte Rutebeuf [4]), 38 in Griesche d'esté [5]), 36 in Erberie [6]).

---

[3]) Oeuvres de Rutebeuf, par Jubinal, 1839, I, 5 fg.
[4]) Das. p. 13 fg.
[5]) Das. p. 30 fg.
[6]) Das. p. 250 fg.

Die in Griesche d'yver auf die Quartine folgenden 35 Terzinen enden mit or a sa paie, der Abschluss ist dann dieser:

ainsi vers moi Moscuns s'apaie:
je n'en puis mès [7]).

In anderen Gedichten desselben Verfassers sind solchen Terzinenreihen einzelne längere Couplets gleicher Reimfolge, immer mit kürzerem Endvers, eingemischt. So in La complainte maître Guillaume de S. Amour [8]), in Renart le bestornei [9]), in Pharisian [10]). In seinem Théophile [11]) kommen zwischen Terzinen derselben Art nicht nur gleichartige Quartinen, sondern auch Verspaare, der zweite Vers kürzer, vor. Nach unmittelbar gebundenen Reimpaaren tritt jene Versart zuerst auf, wo Theophile sich die Hölle ausmalt, die ihn peinigen wird, wenn er, wie der Zauberer fordert, Gott verleugnet. Er beginnt:

Ha làz! que porrai devenir?
Bien me doit li cors dessenir,
quant il m'estuet à ce venir.
  Que ferai, las!
Se je reni saint Nicholas
et saint Jehan et saint Thomas
  et Nostre-Dame,
que fera ma chetive d'ame?
Ele sera arse en la flame
  d'enfer le noir.
Là la covendra remanoir:
ci aura trop hideus manoir,
  ce n'est pas fable.
En cele flambe pardurable etc.

nach einigen Quartinen und Terzinen heisst es:

ou il face movoir ses guerres.
Tout a en main et ciel et terres:
  je li claim cuite,
se Salatins tout ce m'acuite
  qu'il ma promis.

---

7) Das. p. 24 fg.
8) Das. p. 78 fg.
9) Das. p. 196 fg.
10) Das. p. 203 fg.
11) Das. p. 83 fg.

Wieder Vierzeiler, Zweizeiler und meist Dreizeiler. Endlich reisst der Faden, nachdem einer Terzine ein einzelner längerer Vers, der auf den kurzen reimt, beigegeben:

ne riens aidier,
ne je ne puis à lui plaidier.

Weiterhin folgt, mit einer Terzine beginnend (Qui es tu, va! qui, va par ci?), eine neue Terzinenkette, nicht ohne ein paar Quartinen. Sie läuft mit zwei auf die vorhergehende Kurzzeile reimenden Langzeilen ab. Sofort aber beginnt eine andere Kette, von einer Quartine eröffnet, vier Terzinen, mit der Kurzzeile schliessend. Unmittelbar, doch ohne Anknüpfung, folgen zwölf unter einander verkettete Terzinen, auch sie auslaufend in zwei Langzeilen mit dem Reim des letzten Terzinenschlusses.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Dante von den Terzinenketten des berühmten Franzosen Kunde gehabt. In unveränderter Form aber konnte er dieselben für seine Divina Commedia nicht verwenden. Der kurze Vers zwischen der längeren würde den epischen Fluss gestört haben. Waren aber die drei Verse gleich lang, so verwischte sich bei der Rutebeuf'schen Reimfolge der Charakter der Composition, die den Eindruck unverbundener einreimiger Terzinen machen musste: AABBBCCCDDDE... Damit die Verkettung der Terzinen stets wahrgenommen werde, war es, wenn die Zeilen gleich lang sein sollten, unerlässlich das Bindeglied an eine andere Stelle zu rücken, entweder an die erste: BAACBBDCCEDD, oder an die zweite: ABABCBCDCDED. In jenem Falle kommt der Dreiklang theils unmittelbar nach, theils erst mit der vierten Zeile, in dem anderen Fall immer mit der zweiten, und dies entspricht sicherlich besser dem ebenmässigen Gang eines Epos.

Die kürzesten Gesänge der Dante'schen Komödie, Inf. 6 und 11, haben je 38 Terzinen, der längste, Purg. 32, hat 53 Terzinen.

Dino Compagni.

Von

Eduard Boehmer.

Eine eingehende Würdigung von Seiten der Dante-Forschung verdient ein allegorisches Gedicht L'intelligenza, 309 Stanzen in nona rima, welches von Niemand in eine spätere Zeit als die Dante's gesetzt wird, von Anderen für älter als Dante gehalten wird.

Der Dichter erzählt in erster Person. Im Frühling, den er mit provenzalischen und französischen Farben schildert, wo er auch, wie Chrestien im Parzival, die Vöglein "in ihrem Latein" singen hört, fühlt er einen Morgenstrahl in sein Herz gesendet von Amor, der die Herzen adelt, bevor er in ihnen Wohnung nimmt. Dem Dichter erscheint eine Frau von wunderbarer Schönheit in herrlichem Schmucke. Sie trägt eine goldene Krone mit sechzig Edelsteinen, die einer nach dem anderen genannt und in ihren Eigenschaften vorgeführt werden. Wisst ihr wo meine Herrin wohnt? fragt dann der Dichter und beschreibt ihren Palast und die Bildwerke desselben. Viele stellen berühmte Liebende dar; drei andere Reihenfolgen beziehen sich auf Cäsar, Alexander, den trojanischen Krieg; auch Artus Tafelrunde ist dort zu schauen. In diesem bilderreichen Schloss sieht der Dichter die Herrin stehen, die der Welt Gesang und Spiel und Lachen giebt. Um sie herum sieben Königinnen; einer

24*

jeden wird ein Vorzug nachgerühmt: Höflichkeit, Wahrhaftigkeit, Demuth, Freigebigkeit, Zurückhaltung, Keuschheit, Mitleid. Dienerinnen führen Tänze auf und musiciren. Nachdem der Schüchterne aufgefordert worden, sich zu nahen, spricht er: Treffliche Herrin! wäre ich Sklave eines Deiner Sklaven, so würde es mir theuer sein über allen Reichthum. Sie verheisst ihm Belohnung. Auf Amors Antrieb erklärt er: Ich liebe Euch, Herrin, über alle Maassen. Sie nimmt dies gut auf. Wollt Ihr nun, fragt wieder der Dichter den Leser, deutlicheren Bericht über meine Herrin? Ueber die Sterne geht ihre Hoheit bis zum Empyreum, und bis zu Gott hin glänzt ihre Klarheit, wie unseren Augen die Sonne verwandt ist. Es ist die liebevolle Herrin Intelligentia, die in der Seele Wohnstatt macht, die durch ihre Schönheit mich entzückt hat. Sie ists, die eine Krone von sechzig Tugenden trägt. Die Seele samt Leib ist jener Palast, — die Vergleichung wird nun etwas specificirt. Die Bildwerke sind die schönen Erinnerungen. Die Capelle ist der Glaube meiner Seele, und Hochamt sind die Loblieder, die Hoffnungen auf Gott. O Ihr, die Ihr feines Verständniss habt, liebet die hohe Intelligenz, die die Seele vom Streit abzieht. Vor Gottes Angesicht weilt sie, und kein Vergnügen ist ihr je verschlossen, sie ist im höchsten Sinne eine treffliche Frau, die die Seele nährt und das Herz labt und, wer ihr Diener ist, verirrt sich niemals. Amor, der meine Kraft beherrscht, hat mir die Phantasien dieser Dichtung eingegeben, denn kindlich geht er um mit denen, die erst zu erziehen sind. Der Dichter schliesst mit folgender Stanze: die Intelligenz, vor Gott stehend, bewegt nach Gottes Gefallen die Engel, und die Engel bewegen die Himmel, deren der Mensch mit dem empyreischen neun nennt, die Himmel bewegen die elementirenden und naturenden Dinge, welche die Einflüsse geben, und bewegen die ändernde Kraft und die thätige und die leidende Kraft, welche so neue Dinge erzeugt werden lassen.

Trucchi, der zuerst einige Stanzen dieses Gedichtes veröffentlichte, an der Spitze des ersten Bandes seiner Poesie Italiane inedite 1846, schrieb dasselbe einem sicilischen Verfasser zu, der in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts geblüht habe. Ozanam liess 1850 in seinen Documents inédits pour servir à l'histoire littéraire de l'Italie zuerst das Ganze abdrucken. Er wies nach, dass die Abfassung keinesfalls vor 1193 [1]) fällt, später als der Tod Saladin's; andererseits zeige die Ausdrucksweise Eigenheiten, die, seit Dante seine Sprache fixirt habe, sich nicht mehr finden. Dass das Werk gegen Ende des 13. Jahrhunderts entstanden, werde bezeugt auch durch die alte Unterschrift eines der Manuscripte, auf welche Ozanam durch Colomb de Batines aufmerksam gemacht worden war, in der es heisst: fecie Dino Chompag..., was zu Compagni zu ergänzen sei. Demgemäss schreibt er dem berühmten florentiner Historiker, unter dessen Namen schon ein paar poetische Productionen bekannt waren, auch die Intelligenza zu, sowie zwei in den Documents inédits zuerst erscheinende Sonette. Nannucci gab in seinem Manuale della letteratura del primo secolo della lingua Italiana, Bd. I, 2. Aufl., 1856, S. 488 fg. Analyse und Auszüge der Intelligenza, indem er sich gegen die von der völlig zweifelhaften Autorität einer einzigen Handschrift keineswegs sicher beglaubigte Abfassung durch jenen Historiker erklärt, der in seiner Chronik eine ganz verschiedene Geistesart zeige; auch innere Gründe bewiesen, dass das Gedicht einer früheren Zeit angehöre. Hillebrand wiederum in seinem schönen Werk über Dino Compagni 1862 spricht sich der Abfassung durch denselben günstig aus. Er hebt auch Berührungen zwischen der Intelligenza und den beiden von Ozanam herausgegebenen Sonetten Dino Compagni's hervor (S. 384). L'auteur du sonnet à Giandino parle d'un movimento naturale (vielmehr von i movimenti

[1]) 1293 ist ein Druckfehler S. 150.

naturali) et de due movimenti accidentali qui rappelle la fin de l'Intelligenzia: li cieli muovon le cose elementanti e naturanti etc. Eine ausserordentlich vage Aehnlichkeit. Was das erste Sonett betrifft, so werde in ihm wie in der Intelligenza (p. 337) Polyclet erwähnt, und zwar beiderseits in der Schreibung Pulicreto, und in jenem Gedicht wie in diesem sei von Tristan die Rede. Aber die beiderseitige Erwähnung so bekannter Personen ist in keinem Fall überraschend, und auch die Schreibung Pulicreto ist nicht so auffallend. Das r hier ist Florentinismus, den auch Dante hat Purg. 10, 32. Unter Dino Compagni's Namen ist die Intelligenza auch in die 1862 fg. in Mailand von Dorelli publicirte Biblioteca rara aufgenommen (diese Ausgabe ist mir indessen nicht zugänglich gewesen).

Die Fragestellung, ob Dino Compagni oder ein Dichter der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Verfasser sei, beruht aber auf dem Fehler, ohne weiteres überall den als Dichter genannten Dino Compagni mit dem bekannten 1324 gestorbenen Historiker zu identificiren. Dieser hatte ja einen gleichnamigen Grossvater, der 1251 einer der zwölf Anziani von Florenz war (Hillebrand S. 397).

Jenen älteren Dino Compagni werden wir für den Verfasser zu halten haben eines unter diesem Namen überlieferten Gedichtes über die Art, wie ein Jeder Lob ernten könne, welches Hillebrand gleichfalls dem Historiker zuweist (S. 373, 74), indem er übersieht, dass Stanze 2 der Hinweis für den Kaiser: es zieme ihm, unseren Glauben und die Kirche zu vertheidigen und auf einen Kreuzzug alle seine Hoffnung zu setzen, sich nur auf Friedrich II. beziehen kann, der lange zögerte, ehe er sein Gelöbniss, das er bei Empfang der Kaiserkrone 1220 wiederholt hatte, ins heilige Land zu ziehen, 1227 zur Ausführung brachte.

Auf denselben Verfasser wird man nun auch das Sonetto rinterzato: Se mia laude scusasse (bei Trucchi I, 264), das die-

selbe Geistesrichtung, wie das eben besprochene Gedicht, zeigt, zurückzuführen, und nicht minder das schöne Sonett an Guido Guinicelli [2]), den doch der Historiker, der viel jünger als er war, schwerlich so zurechtgewiesen haben dürfte. An einen jüngeren Guido Guinicalli zu denken, fällt die Veranlassung weg, sobald man nicht mehr den jüngeren Dino Compagni für den Dichter des Sonettes hält.

Dino Compagni den Grossvater nehme ich nun auch als den Verfasser der Intelligenza an. Dies Gedicht ist allerdings sicilisch, aber in dem Sinne, in welchem man, sagt Dante (de vulg. eloq. I, 12), Alles so nannte, "was unsere Vorgänger in der Volkssprache hervorgebracht haben". Dante meint als Vorgänger hier solche, die vor Guido Guinicelli dichteten, den er als den Vater des neuen Brauches ansieht wie er im Purgatorium ausspricht, wo er ihn an dem Orte der Ueppigen trifft (Ges. 26). Durch Guido's berühmte Canzone: Al gentil cor ripara sempre Amore, die auch für Dante (V. N. 20) von Wichtigkeit wurde, findet man sich mehrfach an Dino's Intelligenza erinnert. Die oben angeführte Stelle aus dem Schluss dieses Gedichtes klingt wieder in Guido's Worten: es glänzt in

---

[2]) Auf goldner Leiter lässt sich nimmer steigen,
mein flotter Ritter zu dem Liebeshorte,
durch Schätze öffnet keinem sich die Pforte,
dem nicht ein Herz von edler Art zu eigen.

Demüthiges Bemühn soll immer zeigen
der treulich Werbende an jedem Orte,
nur höflichem Benehmen, feinem Worte
wird sich die Gunst der würd'gen Herrin neigen.

Doch Liebe scheint gar wenig Euch zu drücken,
Euch fängt der Jugendreiz im leichten Hamen,
so dreist blickt Ihr nach Einer mit Entzücken.

Der Ruf des Absalom weicht Eurem Namen,
so schön wähnt Ihr Euch; wie das Licht die Mücken,
glaubt Ihr zu locken vom Balcon die Damen.

der Intelligenz des Himmels Gott der Schöpfer mehr als unseren Augen die Sonne. Dino sagt von Amor (Stanze 5): erst macht er die Herzen edel, ehe er darin Wohnung nimmt; Guido: Natur machte weder die Liebe eher als das edle Herz, noch das edle Herz eher als Liebe.

Einzelnes in dem Poema dell' intelligenza ist von grosser Wirksamkeit; in der Ausführung des Planes des Ganzen fehlt es an Gleichmaass. Die neunzeilige Stanze nach der Formel *abababccb* ist eine sehr glückliche Entwickelung aus der achtzeiligen, die nur zwei abwechselnde Reime hat.

Für Dante notiren wir aus der Intelligenza für jetzt nur das Wort oraggio (bei Nannucci a. a. O. I, 512), das Trivulzio sehr gut für die Canzone Tre donne Stanze 2 vorschlug (bei Witte zu Dante's lyrischen Gedichten, 2. Aufl., 1842 2, 140). In dieser bedeutet es Regen, Wasserguss, bei Dino dem ursprünglichen Sinne gemäss Wind. Vgl. das dictionn. de l'acad. franç. unter orage und du Cange unter orago.

Die von Dante benutzten provenzalischen Quellen.

Von

Professor Dr. **Karl Bartsch**

in Rostock.

Eine Zusammenstellung der von Dante erwähnten provenzalischen Dichter wie ihrer Lieder lässt uns einen ziemlich sicheren Schluss auf die handschriftlichen provenzalischen Quellen machen, deren er sich bediente, und sogar auf eine bestimmte Handschrift oder deren nächste Verwandten kommen. Im zehnten Capitel des ersten Buches seiner Schrift *de vulgari eloquentia* spricht Dante davon, dass die provenzalische Sprache die erste unter den romanischen gewesen, in welcher gedichtet worden, wie von *Petrus de Alvernia* und anderen älteren Meistern. Den hier genannten Troubadour, Peire von Auvergne, bezeichnet die provenzalische Lebensnachricht in der That als einen der ältesten, zu dessen Zeit es noch keine Canzonen gegeben; damals habe man jedes Gedicht Vers genannt und erst Guiraut von Borneil habe Canzonen zu dichten angefangen. Eine solche Lebensnachricht mochte Dante vor sich haben; dass er den erwähnten Troubadour hier nennt, hatte jedoch vielleicht noch einen anderen Grund: die ihm vorliegende Liedersammlung ward durch die Lieder Peire's von Auvergne eröffnet, es lag daher nahe, ihn als den Vertreter oder Reigenführer der

älteren Dichter herauszugreifen. Und wirklich findet sich in mehreren alten Liederbüchern diese Anordnung: mit Peire's Liedern beginnt die grosse Vaticanische Handschrift 5232 (Archiv für das Studium der neueren Sprachen 34, 142), die Modenaer Handschrift (Mussafia, del codice Estense di rime provenzali, Vienna 1867, S. 357) und die Pariser 7225 [1]). In der ersten und letzten geht den Liedern die Biographie des Dichters voran, welche die oben erwähnte Nachricht enthält.

Schon in dem vorausgehenden Capitel (1, 9) citirt Dante eine Canzone von *Gerardus de Brunel*, wie wir in den Ausgaben lesen,

Surisentis fez les aimes
Puer encuser amor,

d. h. die Canzone:

Sim sentis fizels amics
per ver encuser' amor.

(Mahn, Gedichte der Troubadours, Nr. 127; Archiv 36, 414; Lami, catalogus codicum manuscriptorum qui in bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur, Liburni 1756, p. 218). Dies Lied enthalten die drei genannten Handschriften ebenfalls: A (so bezeichne ich die Vaticanische) Bl. 15^b, D (die Modenaer), Nr. 22 (nach Mussafia's Zählung), L (die Pariser 7225), Bl. 22^d. Eine zweite Canzone Guiraut's führt Dante Buch 2, Cap. 2, an, wo er sagt, dass unter den Provenzalen *Gerardus de Bornello* die *rectitudo* besungen habe, nämlich in der Canzone:

Piu solaz reveillar
que per trop endormir,

oder wie andere Ausgaben lesen: *ches trop endormir.* Die echte Lesart ist:

Per solaz reveillar
que c'es trop endormitz [2]),

---

[1]) Ich erwähne nicht die Pariser Handschrift suppl. franç. 2032, weil sie eine Abschrift von 7225 ist.

[2]) [Die Trivulzio'sche Handschrift, die der Uebersetzung des Trissino zum Grunde gelegen, liest:
Per solaz reveilar Ches per trop endormiz.]

und so hat L 19[d], andere *quar s' es* oder *quar es* (vgl. Mahn, Werke der Troubadours 1, 201; Archiv 35, 375. 36, 422; Crescimbeni 246). Auch A und D enthalten das Lied. Die dritte von Dante citirte Canzone des *Gerardus de Bornello* (2, 5) ist:

Ara ausirem encabalitz cantarz,

oder, wie andere Ausgaben richtiger lesen, *ausiretz* [3]) (vgl. Mahn, Gedichte, Nr. 216. 880; Archiv 36, 411). Auch diese Canzone findet sich in den drei erwähnten Handschriften, A 11[a], D 30, L 20[d]: in den beiden letzteren Handschriften mit dem gemeinsamen Fehler *enchabalirs,* was wie so vieles in ihnen auf dieselbe Quelle hinweist; A hat *Er* statt *Ara*, die beiden andern *Ar.*

Eine vierte Canzone, blos mit dem Namen *Gerardus,* wird im sechsten Capitel citirt:

Si per mes sobretes non fes,

d. h. wie der richtige Wortlaut ist:

Si per mon Sobre-Totz non fos

(Mahn, Werke 1, 203). Ebenfalls in A 19[a], sowie in D 12 und L 16[b]. Die vier Lieder Guiraut's stehen in vielen anderen Handschriften ebenfalls, wir beschränken uns aber auf diejenigen, die allein hier in Betracht kommen können, auf welche alle oder die meisten Kennzeichen der von Dante benutzten Handschrift passen. Guiraut wird ausserdem bei Dante zwar nicht genannt, aber ist gemeint Purg. xxvi, 120, wo Guinicelli über Arnaut Daniel sagt:

e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon che avanzi.

Der Lemosiner ist kein anderer als Guiraut von Borneil, wie Diez (Leben und Werke der Troubadours, S. 346) längst gedeutet hat. Dante hatte demnach auch Guiraut's provenza-

---

[3]) [Sowohl der Trivulzio'sche, als der von Corbinelli gebrauchte Codex von Grenoble haben "ausirez".]

lische Biographie vor sich, er wusste aus ihr, dass Guiraut aus Limousin war und dass er für den besten Troubadour unter seinen Landsleuten gehalten wurde: eine Aussage, die auch durch die Lebensnachricht über Peire de Auvergne bestätigt wird, indem dieser der beste Troubadour genannt wird, 'bis Guiraut von Borneil kam'. Unter den erwähnten Handschriften enthalten wieder A und L die Biographie Guiraut's. Die Namensform aber, in welcher Dante den Troubadour citirt, gibt noch zu einer Bemerkung Anlass; er nennt ihn das erste Mal *de Brunel*, die anderen Male *de Bornello*, letztere Form ist die übliche und findet sich A L (*Borneil, Borneill*), D aber hat beide den Dante'schen entsprechende *Bruneill* und *Borneill.*

Der dritte von Dante mehrfach genannte Troubadour ist Arnaut Daniel: von ihm citirt er die Anfänge dreier Canzonen. Die erste mit dem Namen *Arnaldum Danielem* (sc. *invenimus poetasse*) als Sängers der Liebe (2, 2):

Laura amara fal broul brancum danur,

ein stark entstellter Anfang, der so zu berichtigen ist:

L' aura amara fals broills brancutz
clarzir.

Vgl. meine Chrestomathie (1868) 131, 26; Mahn, Gedichte, 416, 417; Archiv 35, 376. 36, 433. Das Lied steht A 42[b], D 174 und L 65[d]; den Fehler *fal* hat schon D, aber trotzdem den plur. *bruollz branzuz;* wie A liest, kann man aus Archiv 34, 145 nicht ersehen, da Grützmacher irrig mit *amara* den Vers abgeschlossen meint. Den Anfang der zweiten Zeile hat L *clairir*, und daraus zunächst mag die entstellte Lesart *danur* in den Dante'schen Texten entstanden sein; *cl* und *c* werden bekanntlich sehr häufig verlesen.

Eine zweite Canzone wird 2, 13 erwähnt, wo von der Strophe *sine rithimis, in qua nulla rithimorum habitudo attenditur* die Rede ist, wie sich solcher *Arnaldus Danielis* sehr oft bedient habe, z. B.:

Semfos amors de gioi donar.

Die Anfangszeile lautet vollständig:

Sim fos amors de joi donar tan larga

(Mahn, Gedichte Nr. 25. 429. 430; Archiv 35, 376. 36, 441). Die Canzone steht in A 39ᵇ, in D 176 mit dem Schreibfehler *Sim fors*, und in L 66ᶜ.

Die dritte Canzone Arnaut's, der hier *Harnaldus Daniel* genannt wird [4]), citirt Dante 2, 6 mit dem Anfange:

Solvi che sai lo sobraffan che sorz,

oder auch *chen sorz*, was dem ursprünglichen näher kommt:

Sols sui que sai lo sobraffan quem sorz

(Mahn, Werke 2, 75; Gedichte 97; Archiv 35, 380). Sie findet sich in A 41ᵃ, in D 178 und in L 65ᶜ. In D lautet der Anfang etwas fehlerhaft: *Sols soi qui sa lo sobrafan quim sorz.*

Ein viertes Lied Arnaut's muss Dante vorgelegen haben, wenn er es auch nicht citirt, nämlich die Sextine:

Lo ferm voler qu' el cor m' intra

(Mahn, Werke 2, 70; Chrestomathie 134, 7; Galvani 101; Archiv 35, 381. 36, 379). Sie steht in A 39ᵇ, in D 185 und in L 66ᵇ. Nach ihr hat Dante seine Canzone

Al poco giorno ed al gran cerchio d' ombra

gedichtet, die er zuerst 2, 10 citirt, nachdem er vorher gesagt, dass *Arnaldus Danielis* der untheilbaren Strophe (ohne Wiederholung eines Theils der Melodie) sich in fast allen seinen Canzonen bedient habe. Dann erwähnt er sie nochmals (2, 13) und stellt sie mit Arnaut's Canzone *Sim fos amors* zusammen, doch nur, weil auch in dieser keine Reimbeziehung innerhalb derselben Strophe stattfindet.

Wir gehen hier auf die bekannte Stelle im Purgat. xxvi, 118, wo Arnaut *versi d' amore e prose di romanzi* beigelegt

---

[4]) [In dem Codex der Trivulziana heisst er richtig Arnaldus.]

werden, nicht ein, weil sie für unseren vorliegenden Zweck ohne Bedeutung ist.

Neben Arnaut, als den Sänger der Liebe, und Guiraut von Borneill, den Sänger der Rechtschaffenheit, stellt Dante (2, 2) als Sänger der Waffen Bertran de Born, *Bertramus de Bornio*, dem er aus der italienischen Poesie nichts zur Seite stellen kann, und citirt von ihm das Lied:

Non pos nul dar con cantar no exparia,

d. h. in unentstellter Form:

Non posc mudar c' un cantar non esparja [5])

(Mahn, Werke 1, 300; Archiv 35, 460. 36, 381). Das Sirventes steht in A293ᵇ, in D415 und in L, wovon ich die Blattzahl nicht anzugeben weiss. Am meisten stimmt der citirte Text mit der Lesart von D L, in D *Nom puosc mudar un chantar*, in A lautet der Anfang *Non puosc mudar mon chantar*. Aus der Form *pos* bei Dante, die auf *posc* hinweist, ergibt sich, dass die von Dante benutzte Handschrift älter als A und D war, denn beide haben bereits statt *o* hier *uo*, was jünger als jenes, wenn auch älter als *ue* (*puesc*) ist. Die Anfangszeile weicht übrigens in den Handschriften ab: R hat *Non estarai mon chantar non esparja*, und mit diesem Anfang ist das Lied bei Raynouard 4, 177 (Mahn, Werke 1, 300) gedruckt, näher der Dante'schen Ueberlieferung steht schon T *No mudaraii* aber *No puosc mudar* ist die echte und in den meisten Handschriften sich findende Lesart (in ADFLMO): *c'un* für *un* in DLMO hat nur F (*qun*).

Ausser diesen Vertretern der drei Hauptrichtungen der lyrischen Poesie citirt Dante noch drei andere Troubadours, von jedem eine Canzone. Zunächst von Folquet de Marseille, *Folquet de Marsilia* (2, 6), den er auch im Paradiso IX, 37 erwähnt, die Canzone:

Tan m'abellis l'amoros pensamen,

---

[5]) [Auch hier ist die Trivulzio'sche Handschrift correcter: "Non posc nul dat cum cantar non exparia".]

deren Anfang bis auf *pensamen* für *pensamens* richtig überliefert ist; vgl. Mahn, Werke 1, 328; Archiv 35, 386. 36, 427; Mussafia S. 433. Sie steht in A 62[b], in D 136, in L 62[b]. Beachtenswerth ist, dass sie in D die Sammlung von Folquet's Liedern eröffnet.

Eine Canzone von Aimeric de Belenci, *Hamericus de Belemi* oder *Belimi* wird von Dante zweimal erwähnt (2, 6. 2, 12), das zweite Mal als Beispiel einer Canzone in lauter elfsilbigen Versen, nämlich die Canzone:

Nuls hom non pot complir adrectamen

oder *adrectiamen; nuls bon* bei Fraticelli an der ersten Stelle ist fehlerhaft. Auch hier ist die Ueberlieferung unentstellt, nur ist die provenzalische Form *adrechamen* zu setzen. Die Canzone steht in ADL, in A Bl. 120[b], in D 190; hier mit dem Schreibfehler *po* für *pot.* Vgl. Mahn, Gedichte Nr. 77. Die Form *Belenci*, auf welche auch Dante's *Belemi* hinweist, haben die älteren Handschriften, erst die jüngeren (CR) *Belennei.*

Endlich citirt Dante (2, 6) auch eine Canzone von Aimeric de Peguillan, *Hamericus de Peculiano*, anfangend:

Si com l'arbres che per sombre carcar,

wo *que per sobrecargar* die richtige Lesart ist; vgl. Chrestomathie 157, 21; Mahn, Gedichte 344. 1170; Diez, altromanische Sprachdenkmale S. 95. Die Canzone findet sich in 136[a] mit der orthographischen Abweichung *l'albres*, in D 243 und in L 51[d].

Auch Sordel wird bei Dante erwähnt (Purgat. VI—IX) und ihm eine nicht unbedeutende Rolle beigelegt; auch die Schrift de vulg. eloqu. 1, 15 nennt *Sordellus de Mantua* mit Auszeichnung; aber ein bestimmtes Lied von ihm citirt der Dichter nicht. Verschiedene seiner Lieder stehen in den drei hier fraglichen Handschriften ADL. Leicht aber konnte von ihm Dante eine eigene Liedersammlung kennen, da er ein Italiener war. Bemerken will ich noch, dass die ausführlichere Lebensnachricht, die seines Verhältnisses zu Cunizza, der Schwester Ezzelinos von Romano, sich in der Handschrift A findet.

Die meisten der von Dante erwähnten Lieder sind in vielen provenzalischen Handschriften erhalten; namentlich aber finden sie sich unter den in Italien geschriebenen (und nur diese können in Betracht kommen) nur in den drei genannten ADL. Die meiste Verwandtschaft mit der ihm vorliegenden Sammlung hat D, ich hebe namentlich die Doppelform *Borneill* und *Bruneill* hervor, die den Dante'schen *Bornello* und *Brunel* entsprechen, sowie den Umstand, dass die von Dante citirte Canzone Folquets de Marseille in D die Liedersammlung dieses Troubadours eröffnet. Auch in dem Sirventes Bertrans de Born ist die Lesart von D (L) *un chantar* dem Dante'schen *c'un chantar* näher als *men chantar* in A. Der Zeit nach könnte sogar D selbst die von Dante benutzte Handschrift sein, denn ihr älterer Theil, der alle diese erwähnten Lieder enthält, ist 1254 geschrieben; entgegenstehen aber mehrere Schreibfehler, die Dante's Citate meiden, und der Mangel an Biographien, die A und L haben. Der gemeinsamen Quelle von D und L, dann von DL und A stand jedoch die Troubadourhandschrift, die Dante benutzte, am allernächsten. Die Handschrift war wie ADL in drei Abtheilungen, Lieder, Sirventesen und Terzinen getheilt, die Lieder eröffnete Peire von Auvergne, den einzelnen Troubadours gingen ihre provenzalischen Biographien voran; die Lesarten stimmen durchweg zu der Handschriftenklasse, der gemeinsam ADL angehören.

Josefa von Hoffinger.

Der Aufforderung zu diesem Nachruf an dem Grabe eines Mitgliedes unserer Dante-Gesellschaft, welches schon ihres in solchen Kreisen so selten vertretenen Geschlechts wegen besonderer Ehren würdig erscheint, können und mögen wir uns zwar um so weniger entziehen, da uns wohl bewusst, dass nur das Verhältniss näherer persönlicher Befreundung zu der Verewigten uns einen solchen Beruf vor andern und in jeder andern Beziehung geeignetern Genossen geben kann. Wenn aber eben darin und in den schmerzlichen Gefühlen eines herben persönlichen Verlustes und dem Wunsch und Bedürfniss, demselben einen entsprechenden Ausdruck zu geben, eine Gefahr nach der Seite eines Pathos liegt, dessen Aeusserung unserer Weise sonst fremd ist, so können wir diesem Bedenken einer natürlichen Scheu nur dadurch genügen, dass wir uns auf einfache Vorlegung der hauptsächlichen nekrologischen Momente beschränken, denen wir überlassen, für sich selbst zu sprechen um die Grösse des Verlustes anschaulich zu machen [1]).

Josefa von Hoffinger wurde am 8. Nov. 1820 in Wien geboren. Ihr Vater war k. k. Regierungsrath, allgemein hoch-

[1]) Der Bruder der Verewigten, unser hochgeehrter und theurer Freund, der k. k. Ministerialsekretair von Hoffinger in Wien, beabsichtigt ein ausführliches Lebensbild derselben nebst einer Auswahl aus ihrem reichen literarischen Nachlass zu veröffentlichen, worauf wir denn die Leser dieser Blätter mit der Zuversicht verweisen, dass sie dort Alles und weit mehr finden werden als sie hier vermissen.

geachtet und ein Muster eines ehrenhaften, tüchtigen, patriotischen und loyalen Beamten — im edelsten Sinn und Geist der Josephinischen Periode immer bestrebt, dem Kaiser was des Kaisers ist und der Kirche was der Kirche gebührt zu geben; auch waren ihm Interessen geistiger Bildung nicht fremd — namentlich z. B. an den Bestrebungen auf dem Gebiete des höhern Dramas. Die Mutter, eine schöne, geistreiche und aufrichtig innig fromme Frau von vielseitiger Bildung und damals in ihrem Kreise nicht gewöhnlicher Bekanntschaft mit den besten Früchten der schönen Literatur, führte auch die Tochter nach dem Maass einer über ihr noch kindliches Alter hinausgehenden Begabung auf diesem Gebiete ein. Sie leitete überhaupt die Erziehung ihrer Kinder mit ebenso viel Zärtlichkeit als Ernst und Einsicht, die bei der ältern Tochter durch Blüthen seltener Frühreife belohnt wurde. Nach dem schon 1835 erfolgten Tode der Mutter fanden die frühgeweckten geistigen Bestrebungen bald in den wohlgemeinten, aber beschränktern Ansichten einer Stiefmutter Hindernisse, die zu schmerzlichen Spannungen und Reibungen führten, welche in Verbindungen mit körperlichen Leiden einen ernsten Schatten schon auf diese ersten Jahre des bewusstern Lebensweges der Verewigten warfen. Die Beschäftigung mit der deutschen schönen Literatur wurde ganz untersagt und nur in flüchtigen Stunden verstohlen betrieben; dagegen wurden Lehrer für die neuern Sprachen, namentlich Italienisch und Englisch, zwar nur eben als Fertigkeiten gestattet, die sich aber bald in den Werken der grössten Dichter beider Nationen als eine reiche Quelle des Genusses und edelster Bildung erwiesen. Auch die französische Sprache, in der schon früher auffallende Fortschritte gemacht waren, wurde nicht vernachlässigt, ohne freilich jemals den höhern Werth zu gewinnen, wie jene beiden Sprachen. Wie schwer nun auch der Druck jener Beschränkung und die Kämpfe um theilweise freiere Bewegung auf einem so reichbegabten, kräftig strebsamen, aber

vom Körper nicht entsprechend getragenen Geist lastete, so waren diese Stürme ohne Zweifel geeignet, den mühsam erkämpften Früchten der Selbstbildung einen um so grössern Werth und tiefere Wirkung zu geben, auch die Entwickelung des Charakters zu fördern, der sich in allen folgenden Lebensverhältnissen bewährte.

Mit welchem Eifer und Erfolg während dieser Periode und trotz aller Hindernisse mit Benutzung aller irgend zugänglichen Hülfsmittel die autodidaktischen Studien der Verewigten betrieben wurden, zeigte sich, als sie in Folge einer ungewöhnlich ernsten Wendung ihres ganzen Wesens, worauf wir weiter unten zurückkommen werden, den Entschluss fasste, sich dem Beruf einer Lehrerin zu widmen und sich dem schwersten Grade der hierzu erforderlichen Prüfung von einer Universitätscommissoin zu stellen. Der Erfolg derselben war ein so glänzender, dass sie gleich darauf 1848 zur zweiten Vorsteherin des k. k. Civilerziehungsinstituts in Wien, der höchsten Anstalt für weibliche Erziehung, ernannt wurde. Dem Eifer, womit sie die Pflichten dieses Berufes in seiner höchsten Auffassung sowohl nach der geistigen als nach der sittlichen Seite erfüllte, konnte ihr von Haus aus zarter und leidender Körper nicht lange genügen, und schon 1858 musste sie um ihre Pensionirung einkommen, die sie mit ehrenvollster Anerkennung ihrer Verdienste um die Anstalt erhielt. Sie trat nun in das väterliche Haus zurück, dem sie als sorgsam aufopfernde Pflegerin des hochbejahrten, zum zweiten Mal verwitweten Vaters vorstand, bis derselbe 1863 im 80. Jahre seines Alters heimgerufen wurde. Josefa fand nun fortan in dem Hause des verheiratheten Bruders die liebevollste Aufnahme, und bei thätiger und allseitig wohlthuender und förderlicher Betheiligung am würdig einfachen Familienleben und entsprechend beschränkter Geselligkeit, namentlich aber auch an der Erziehung der Kinder, doch die gewünschte Musse, um ihre eigenen, nie ganz unterbrochenen Studien mit neuem Auf-

schwung, Vertiefung und Ausdehnung fortzusetzen. Auch ihre ersten reifern eigenen Versuche auf dem Gebiet der literarischen Thätigkeit in poetischen und prosaischen Früchten fallen in diese Zeit, nachdem sich schon in früher Jugend beachtenswerthe Beweise einer poetischen Begabung gezeigt hatten. Dahin gehören namentlich einige sehr interessante und eigenthümliche Aufsätze in Zeitschriften, welche sich den Zweck der Hebung und Läuterung der Volksbildung im Kampf gegen die revolutionäre Rohheit gestellt hatten. Ihr Inhalt ist sehr mannigfacher Art, pädagogisch-kritisch, christlich-apologetisch, novellistisch und specieller volksthümlich. Aehnliches und namentlich auch poetische Ergüsse von grosser Tiefe und Innigkeit blieben handschriftlich in ihrem Nachlasse.

Von durchaus überwiegender Bedeutung für ihre ganze Entwickelung wurde mehr und mehr das Studium Dante's — ja, man kann wohl sagen, die ganze Persönlichkeit des gewaltigen Dichters und Mannes. Der Beginn dieser Beziehungen liegt aber weiter zurück. Schon 1840 wurde sie zuerst mit Dante's grossem Epos im Allgemeinen und in einzelnen Bruchstücken auch näher und in der Ursprache bekannt, und seitdem war sie stetig auf dieser Bahn in Kenntniss und Verständniss, Liebe und Verehrung fortgeschritten. Die Wirkung auf ihr ganzes sittliches und geistiges Leben war eine mächtig durchschlagende, die sich auch bald in ihrer ganzen äussern Lebenshaltung geltend machte. Sie war durch ihre ganze Erziehung und den Geist des Hauses nicht nur in ernstem religiösen Gefühlsleben, sondern auch mit dem gewöhnlichen Maass der Kenntniss der Lehren ihrer Kirche und Theilnahme an deren Gottesdienste herangewachsen; aber die Beziehung zu allem Kirchlichen war doch nie eine tiefere, innigere gewesen. Erst durch Dante erhielt sie den Eindruck, zunächst die Ahnung, dass diese Dinge weit mehr als einen blos conventionellen Werth und Bedeutung haben. Theils dann die zunehmende Vertiefung in die Schöpfung

jenes Riesengeistes selbst, theils die dadurch angeregten weitern und (nach ihrer Weise in allen Dingen) unermüdlich ernsten Studien, welche auch die Kirchenväter nicht ausschlossen, verstärkten und entwickelten jene Lebensanschauung nicht blos als Inhalt der Ueberzeugung, sondern auch als Norm des ganzen Lebens in ernstem, sittlichem Streben und Bethätigung des innigsten Glaubens in der thätigen Liebe — mit einem Worte: in der Zucht des heiligen Geistes. Dabei hob ihre poetisch-harmonische Natur in ihrem Bedürfniss nach freier Entwickelung in allen Richtungen geistiger Bildung und schöner Gestaltung sie über das Schmerzliche in den Gegensätzen von Glauben und Wissen im Allgemeinen glücklich hinweg. Nächst dem grossen Todten des Mittelalters hatten auf diese Entwickelung sehr wesentlichen Einfluss auch unter den Neuern namentlich Günther, und unter den noch Lebenden Männer wie Döllinger und Veith, welcher letztere ihr auch persönlich als väterlicher Freund sehr nahe stand. Zu den erfreulichsten Früchten und Zeugnissen, mit welcher Freiheit und Selbstständigkeit sie aber auch hier ihren Weg ging, gehörte ohne Zweifel die Art, wie sie jedem aufrichtig und ernst strebenden und gläubigen Bekenner auch anderer kirchlicher Gemeinschaft mit Verständniss, Vertrauen und Wohlwollen entgegen kommen konnte — als einem Pilger, der von andern Küsten her nach demselben Heiligthum wallfahrtet, wie sie selbst sich in einer ihrer letzten Dichtungen ausdrückt.

Die immer grössere Vertiefung in dem Verständniss und begeisterte Liebe und Verehrung des hohen Dichterfürsten erweckten bald den Gedanken und sehnsüchtigen Wunsch, auch durch eine äusserliche That, durch ein Denkmal sich zu ihm zu bekennen. Hierzu bot sich ihr die Idee der weitern Verbreitung ihres eigenen Cultus in der höhern Bildung ihres Volkes dar, wozu eine neue Uebersetzung des grossen Dante-Epos, als geeignet und ihr zu Gebote stehendes Mittel nahe

genug lag. Hinsichtlich der ersten Anregung zu dieser Arbeit sind uns einige kleine, aber beachtenswerthe Züge bewahrt, deren Mittheilung wir uns nicht versagen mögen. "Während ihrer activen Berufsthätigkeit als Lehrerin hatte Josefa sehr wenig Musse für ihre eigene geistige Fortbildung, und als sie sich der Pflege des Vaters gewidmet hatte, war ihre Zeit damit nicht viel weniger in Anspruch genommen. Doch gab es Tage, die der Vater bei den andern Geschwistern zubrachte und die sie fast ganz für sich hatte. Da nahm sie dann ihren Dante zur Hand und wanderte in dem ihr wie wenigen eigenen Vollgenuss der Naturschönheiten durch die schönen Waldthäler zwischen Dornbach und Weidling — las und sann und sann — versuchte auch wohl hier und da eine Stelle ihres Dichters zu übersetzen. Immer lieber und ehrwürdiger wurde ihr der grosse, strenge, ernste Geist, den sie in vollem Verständniss den "Sänger der Wahrheit" nannte. Eines Tages, es mochte 1862 sein, kam sie mit leuchtenden Augen zu den Geschwistern und berichtete: heute hatte ich einen herrlichen Traum; Dante lag mir immer im Sinn, ich wagte im Traum ihn zu übersetzen und es gelang mir!" — "Nun so versuch es doch!" — meinten die Andern. "Ach was denkt Ihr doch," war ihre Antwort, "das wäre ja Vermessenheit! Ich wär's nimmer im Stande; auch brauch ich meine Zeit für den lieben Vater." — Dennoch verliess sie der Gedanke nicht wieder und reifte bald zu Entschluss und That. Die eigentliche Arbeit begann im Oktober 1863 und binnen 16 Monaten war mit einer gänzlichen Umarbeitung das Werk in der Form fertig wie es jetzt vorliegt! Ueber den Werth dieser Arbeit brauchen wir uns nur auf seiner Zeit auch öffentlich ausgesprochene Urtheile hinreichend berufener Stimmen zu beziehen. Das erfreulichste Zeugniss dieser Anerkennung war für die Uebersetzerin die ihr von Seiten des Gründers unseres Dante-Vereins, des um Text und Verständniss des Dichters (nächst unserem hohen Protektor) dies- und jenseits

der Berge meistverdienten Dantisten, zugegangene Einladung zur Betheiligung an dem Dresdner Dantefest im September 1865. Diese Tage in dem an Natur und Kunstgenüssen so reichen Dresden waren ein Höhepunkt und Silberblick in dem überwiegend ernst beschatteten Lebensweg der Verewigten. Dem vollen Bewusstsein der Bedeutung dieses Moments, der ihr von allen Seiten, auch von dem hohen Arbeitsgenossen Philalethes entgegenkommenden Beweise aufrichtiger Hochachtung in einem solchen Kreise und in den Berathungen bedeutender über so ernste Dinge — sie als einzige Vertreterin ihres Geschlechts — diesem Gefühl sich nicht in freudiger Bewegung hinzugeben, war sie eine viel zu wahrhaftige, frische und gesunde Natur. Und so leuchtete ihr dieser Lichtstrahl noch wohlthuend und in dankbarer Anerkennung in die fernere kurze und in immer tiefere Schatten führende Strecke ihrer Lebensbahn.

Was hier zu verstehen, wird nicht zweifelhaft sein, wenn man erwägt, dass ein tiefer, fast männlicher Patriotismus in dem Sinne, wie er nicht blos dem österreichischen, sondern dem allgemeinen deutschen Vaterland sich eigen fühlt, zu den tiefsten Wurzeln ihres Gemüths- und Geisteslebens gehörte. Danach ist eine ausführliche Erwähnung der Eindrücke, die ihr und ihren gleichgesinnten liebsten und nächsten Angehörigen das Jahr 1866 bringen musste, hier nicht von Nöthen. Wir können uns selbst und vielleicht manchem Leser das Aufreissen eigener schmerzlicher Wunden ersparen! Auch ihre ohnehin gebrechliche Gesundheit wurde durch viele Gemüthsbewegungen und durch ihre rücksichtslos aufopfernde Betheiligung an der Pflege der Kranken und Verwundeten so tief erschüttert, dass schon damals Augenblicke der Sorge um ihr Leben bei ihren Angehörigen eintraten. Unter allen diesen schweren Kämpfen und Prüfungen rang sie sich jedoch immer wieder siegreich durch nach jenem höchsten Trost, worin sie

schon lange die gleichsam stätige Vorbereitung zu dem Frieden fand, dem mehr und mehr ihre Sehnsucht sich zuwendete, ohne doch die natürliche Scheu vor den dunkeln Wegen eines langen, schmerzlichen und unschönen Krankenlagers ganz überwinden zu können. Auch in dieser letzten schweren Zeit blieb die Beschäftigung mit ihrem Dichter und mehr oder weniger verwandten Geistern die wirksamste Erfrischung, die Menschengeist ihr geben konnte. So entstand eine Auswahl von Uebersetzungen aus den lyrischen Schöpfungen Dante's und anderer älterer italischer Dichter bis zu dem auch hier so grossen Michel Angelo, denen sie auch einige jener vernichtend scharfen Ergüsse des nur insofern und durch den Schmerz um das Vaterland wahlverwandten Geistes eines Leopardi zugesellte. Diese nebst einem Anhang eigener ebenbürtiger Gedichte sind soeben als: "Kronen aus Italiens Dichterwald u. s. w." erschienen. Deren kritische Beurtheilung müssen wir Kundigern überlassen, als Zeugen des Geistes, der in der Uebersetzerin mächtig, dürfte aber schon die Auswahl der Originale in ihrem tiefen, heiligen Ernst genügen.

Die Frucht dieser letzten Liebesarbeit, ein wahres Schmerzenskind, sollte auch ihre letzte irdische Freude sein, als sie das Büchlein bei ihrer Heimkehr von der einsamen "Sommerfrisch" im Gebirge vorfand und die Ehrenexemplare auch an entfernte Freunde versenden konnte — zumal wo sie damit ein Zeugniss ihrer Dankbarkeit für jede Hülfleistung geben konnte, die sie in solchen literarischen Angelegenheiten erfahren hatte. Solche Geistesarbeiten und die grossartige Stille der Gebirgsnatur stellte nach einer kurzen Periode schwerster innerer Kämpfe den ihr schon lange mehr und mehr zur andern Natur gewordenen innern Frieden wieder her, der bei der Rückkehr in das gemüthliche ländliche Familienleben im Hause ihres Bruders in Altmannsdorf sein mildes Licht und wohlthuende Wärme wie in letztem Aufschwung in ihrer Umgebung verbreitete. Aber

einen Stillstand des schmerzlichen chronischen Uebels, welches sie innerlich aufzehrte, konnte weder die frische Gebirgsluft noch die ländliche Ruhe ihr bringen. So war sie denn wie innerlich schon lange nun auch äusserlich vorbereitet zu der Gewährung ihres in jenen Tagen wiederholt ausgesprochenen Wunsches, eines leichten und schnellen Eingangs durch die dunkle enge Pforte in die lichte ewige Heimath. In diesem Sinn hatte sie, einem bei solchen Wünschen geäusserten Bedenken gegenüber sich darauf berufen: dass ja der Christ beim Abendgebet immer das Bewusstsein habe, vielleicht den Morgen nicht zu erleben. In demselben Sinn erinnerte sie kurz vor ihrem Tode in heiterm Scherz an den schnellen Tod einer wahlverwandten befreundeten Dichterin, Annette Droste. Am Vormittag des 25. Septembers, im traulichen Kreise der Ihrigen an der Seite der seit Jahren an das Krankenlager gebundenen Schwester, gab sie plötzlich der Schwägerin einen Wink und wendete sich nach dem Nebenzimmer; aber auf der Schwelle sank sie mit einem Seufzer in die Knie und hatte jene ewige Schwelle überschritten. Sie hatte im Vorgefühl des bevorstehenden Schlages, der kranken Schwester den Anblick zu ersparen, dem Tod den letzten Moment abzuringen die letzten Kräfte zusammengefasst!

Zu einer ausführlichern Charakteristik einer ebenso reich begabten als gebildeten, eigenthümlich bedeutenden, ja grossartigen, in mancher Hinsicht das gewöhnliche Maass weiblichen Geistes überragenden, aber nie die Gränzen edler Weiblichkeit übertretenden Erscheinung ist hier nicht der Ort. Was das geistige Leben der Verewigten betrifft, so bedarf es gerade in diesen Blättern am wenigsten einer Ausführung der Bedeutung, welche schon allein in einem solchen Verhältniss zu einem solchen Geist wie Dante für das Maass einer zumal weiblichen Bildung liegt, die uns hier entgegentritt. Was die äussere Erscheinung der Heimgegangenen betrifft, so war sie noch in

höheren Alter eine in bescheidener Sicherheit ebenso gehaltene als anmuthige. Es entsprach der feine, geistreiche Ausdruck des Gesichts und der ausdrucksvoll bewegliche Blick gelegentlich auch einem gewissen Aufleuchten von heiterem Humor, einem frischen Sinn für das Komische und Ergötzliche im gebildeten geselligen Verkehr. Die reiche Fülle aufopfernder Liebe, die Einfachheit, das Unselbstische einer solchen Persönlichkeit fällt begreiflich nicht in das Gebiet der Oeffentlichkeit; um so unvergesslicher aber findet sie ihr Zeugniss in dem Andenken derer, die ihr näher standen.

V. A. Huber.

Trost *).

Ich habe doch vergebens nicht gerungen,
Es ward des Glaubens herrlichstes Gedicht
Von meinen schwachen Lippen nachgesungen,
mit jener Treu', der Schönheit nicht gebricht.
Wie sehr man mir das edle Bild des Wissens
Mit einem Zaun von Dornen rings umwand,
Ich schwang mich auf der Leiter des Gewissens
So hoch, dass ich den Schatz der Wahrheit fand.
Der Wahrheit, die im ew'gen Lied enthalten,
Der Hörer Sinn mit mächt'ger Hand ergreift,
Ihn bindet mit verborgenen Gewalten,
Dass er nicht irrend hin und wieder schweift.
Der eig'nen Zunge schwaches Kinderlallen
Und was ich nach den andern Dichtern sang,
Es wird der Zeit bald in die Strömung fallen,
Und spurlos finden sichern Untergang.
Doch wird die Form Jahrhunderte bestehen,
In welche ich des Meisters Wort gebracht,
Und Licht und Trost in manche Herzen wehen,
Wenn längst ich schlummre in des Grabes Nacht.
Sie söhnt mich aus mit meinem armen Leben,
Wenn mir's erscheinet wie ein Zufallsspiel,
Sie macht, dass ich vertrauend und ergeben
Die stillen Pfade geh' nach meinem Ziel.

*) Dies Gedicht, wahrscheinlich der letzte poetische Erguss der Verewigten, ist als Schlussstein unseres bescheidenen Denkmals gewiss erwünscht und an seinem Platz.

Ludwig Gottfried Blanc.

Der erste unter den sechs Männern, welche die deutsche Dante-Gesellschaft seit ihrem Entstehen verloren hat, ist **Ludwig Gottfried Blanc.** Der erste der Zeitfolge nach, denn er starb schon am 18. April 1866, also nur sieben Monat, nachdem die Begründer in Dresden zusammengetreten waren. Aber auch noch in anderem Sinne der erste. Seine ernstphilologische Erklärungsweise der Divina Commedia, die auch auf die italienischen Interpreten den wesentlichsten Einfluss geübt, wurde bahnbrechend für deutsche Dantefreunde und bezeichnete der deutschen Forschung den Weg, auf dem mehr als auf andern günstige Erfolge für sie zu erwarten waren. Obwohl schon 84jährig und von Krankheit schwer gebeugt, verlangte er schmerzlich an jener Dresdner Versammlung Theil zu nehmen, ebenso wie diese Versammlung es als eine ihrer ersten Pflichten erkannte, dem trefflichen Veteranen telegraphisch verehrungsvolle Grüsse zu senden.

Wie ächt deutsch auch sein Gemüth war und mit wie glühender Liebe er seiner deutschen, seiner preussischen Heimath anhing, so stammte Blanc dennoch von der französischen Colonie, und wohl erinnerte zu Zeiten seine leicht auflodernde Lebendigkeit an das keltische Blut. Es widerfuhr ihm, besonders auf politischem und theologischem Gebiet, nicht selten sich weit über die Schranken hinaus zu echauffiren, die er bei an-

derer Gelegenheit als selbstverständlich gegen jeden Eingriff energisch in Schutz nahm. So konnte er in Staat und Kirche als rücksichtsloser Fortschrittsmann erscheinen, während doch hier wie dort seine Gesinnung in Wahrheit die der ächtesten Pietät war. Auch dadurch gehörte er den beiden Nationalitäten an, dass sich in ihm deutscher Sittenernst mit französischer Ritterlichkeit einte. Wo er irgendwelche Zeichen von Gemeinheit, von niedriger Gesinnung wahrzunehmen glaubte, da zeigten seine Aeusserungen mindestens ebenso sehr natürlichen Ekel als sittlichen Zorn.

Am 19. September 1781 zu Berlin geboren, empfing er seine Bildung und fand er seine erste Amtsthätigkeit in Schule und Kirche der Colonie. Im Jahr 1806 siedelte er nach Halle über, um die zweite Predigerstelle der französischen Gemeinde zu übernehmen, welche drei Jahre später unter seiner persönlichen Mitwirkung mit der deutsch-reformirten vereinigt wurde. Im Vergleich mit dem Berliner Stillleben im Kreise der Réfugiés eröffnete sich ihm in der Provincialstadt ein viel weiterer Gesichtskreis. Nach dem Unglück von Jena war Halle die erste preussische Stadt, in welche der Sieger mit allem Uebermuth eines solchen Erfolges einzog. Wie aber in anderen deutschen Städten, so war auch in Halle fast Niemand des Französischen in dem Maasse kundig, wie erforderlich war, um die masslosen Ansprüche des Feindes auf einigermassen erträgliche Schranken zurückzuführen. Tage und Nächte sass da Blanc unermüdlich auf dem Rathhause, und wo die Berufung auf Billigkeit nicht mehr ausreichte, wusste er so manche Insolenz seiner feindlichen Stammesgenossen durch ein dreistes, entschiedenes Wort zurückzuweisen. Nach einigen Tagen erschien Napoleon selbst in Halle. Seine Entrüstung über die ausgesprochen preussische Gesinnung der Bewohner, insbesondere über im Angesicht des Siegers unbesonnen patriotisches Gebahren der Studenten war bekannt. Der Schlag, der die Uni-

versität treffen sollte, wurde geahnt. Vielleicht, so meinte man, würde er sich abwenden lassen, wenn der Kaiser in gewandter französischer Rede mit huldigenden Worten empfangen werde. Blanc war dazu ausersehen, den Unmuth des Allmächtigen zu wenden. Aber keine Bitten, keine Vorstellungen konnten ihn bewegen, den Besieger seines Vaterlandes, seines Königs mit schmeichlerischer Rede zu begrüssen, und in solch trotzigem Hasse hat er beharrt, so lange das fremde Joch auf unserem Lande gelastet.

Als Blanc seinen Wohnsitz nach Halle verlegte, fand er Schleiermacher und Steffens bereits vor. Bald wurden diese Drei durch engste Freundschaft verbunden, an deren Gedächtniss der mehr denn Achtzigjährige sich noch mit Vorliebe erfreute. Bei jenem oft geschilderten platonischen Pervigilium auf dem Hohen Petersberge, das einer der zündendsten Predigten Schleiermacher's unmittelbar vorherging, war, neben Steffens, Blanc der Dritte.

Andere Bewegungen waren es, welche, nachdem die Katastrophe der Universität erst Schleiermacher und erheblich später auch Steffens von Halle entfernt hatte, Blanc ergriffen. Ingrimm gegen die Fremdherrschaft durchzitterte das zuvor preussisch gewesene Land. Die Gleichgesinnten schlossen sich eng aneinander. Abendliche Zusammenkünfte der frugalsten Art, wie die Noth der Zeit es bedingte, führten zur gegenseitigen Verständigung. Auch Waffenübungen wurden nicht versäumt und unter harmloser Form in dem noch jetzt bestehenden Giebichensteiner Vergnügungslocal "Zur Weintraube" fleissig nach der Scheibe geschossen. Auch Blanc, der Domprediger, legte um diese Zeit sich eine Büchse zu. Geheimere Zusammenkünfte wurden in einem benachbarten Dorfe, Domnitz, gehalten. Vertraute Boten unterhielten die Verbindung von Ort zu Ort und mit den Patrioten der preussisch gebliebenen Provinzen. Herr von Haxthausen, der zu solchem Zwecke in Halle vorsprach,

wurde durch Blanc's geschickte Dazwischenkunft vor den französischen Polizeispionen geborgen.

Lange hatten die einheimischen, den fremden Zwingherren selbst abgeneigten Behörden, namentlich der wackere Unterpräfect v. Scheele, diesem Treiben gegenüber durch die Finger gesehen. Da wurden, im October 1811, plötzlich mitten in der Nacht Major Heinrich v. Krosigk von Poplitz, der bei Möckern den Heldentod starb, der nachmalige Regierungsrath Bertram und der Buchdruckereibesitzer Schimmelpfennig nebst Blanc verhaftet und ungesäumt in das Castell an der Fulda gebracht, wo schon andere Patrioten, unter ihnen der General v. Willisen, in Haft sassen. Wohl wurde an ihnen herum inquirirt, doch war von einer Untersuchung in ordentlicher Rechtsform keine Rede; wie unerquicklich aber auch die Haft während so vieler Monate war, so dachten die Leidensgenossen alle in späteren Jahren gern zurück an diese Zeit der Sammlung, wo je nach Neigung und Fähigkeit jeder sich mit ungestörtem Eifer einem besondern Studium hingegeben. Blanc und Krosigk sassen in einer Zelle zusammen. Noch heute sind die beiden Trinkgläser vorhanden, auf welche die zwei Freunde genau übereinstimmend ein Kreuz in einer Strahlenglorie mit den Buchstaben I(n) H(oc) V(inces) geätzt haben. Darüber in kleiner Schrift: "Sicut vetus aetas vidit quid ultimum in libertate esset, ita nos quid in servitute. Tacit. Agric." (2.) "v.ta ante Idus" (9.) "Dec. 1811."

Da geschah es an einem Septembertage 1813, dass die Gefangenen vor ihren Casemattenfenstern keine westphälische Schildwache sahen. Czernischeff, der Kosackenhetman, war in Jérôme's Residenz eingezogen. Die Gefängnissthüren waren unverschlossen, und nur von ein Paar unschädlichen Pistolenschüssen vorüberreitender Kosacken angefochten, zogen die Staatsverbrecher in ihre Heimath.

Längst hatte Steffens, einer der ersten Freiwilligen des preussischen Staates, den Katheder mit dem Feldlager ver-

tauscht. Auch Schleiermacher hatte, seiner leiblichen Untauglichkeit Trotz bietend, zum Gewehr gegriffen. Schon waren die verbündeten Heere über den Rhein gedrungen; hier aber traten zweifelhafte Erfolge und entschiedene Unfälle an den Platz der vorhergegangenen Siege. Um diese Zeit, vielleicht nach dem Missgeschick von Montmirail, meldete sich Blanc bei dem General York mit der ausgesprochenen Absicht, als Feldprediger einzutreten. York, wie gewöhnlich übler Laune, antwortete wegwerfend: "Ein Combattant wäre mir lieber als zehn Feldprediger." 'Excellenz haben nur zu befehlen', entgegnete Blanc augenblicklich. 'In diesem Kriege glaube ich Gott eben sowohl mit dem Degen, als mit der Bibel in der Hand dienen zu können.' "War ja nicht so schlimm gemeint", brummte York, "können auch noch Feldprediger brauchen."

Und weiter ging es gen Paris. Da wurde am Tage von Montmartre das damals zweite, jetzt zwölfte Infanterieregiment an eine sehr bedrohte Stelle commandirt. Der Regimentschef wendet sich an Blanc mit der Bitte, an die Mannschaft eine kurze Ansprache zu halten. Blanc reitet vor die Front und redet in kräftigen begeisternden Worten. Aber immer dichter fliegen die Passkugeln heran und schlagen wiederholt rechts und links neben dem Sprechenden ein. Da naht sich ihm ein Officier: er möge ein Ende machen; denn er sei hier in dringender Gefahr. Blanc aber wendet sich halb nach ihm um: "Bin noch nicht fertig und stehe hier auf meinem Posten. Hat auch meinetwegen gar keine Eile." Ich weiss nicht, ob es dieser Beweis passiven Muthes war, dem Blanc das ihm so theure Eiserne Kreuz verdankte; ich meine aber, solch ein Muth sei der höchsten Ehren ebenso werth gewesen, als eine verwegene Waffenthat im Aufbrausen augenblicklicher Begeisterung.

Von Paris aus kehrte Blanc wieder zur Kanzel der Hallischen Domkirche zurück und die nächstfolgenden Jahre scheinen vorzugsweise die wissenschaftlicher Sammlung gewesen zu

sein. Im Jahr 1822 trat sein "Handbuch des Wissenswürdigsten aus der Natur und Geschichte der Erde und ihrer Bewohner" zum ersten Male ans Licht, das seitdem vielfach wieder aufgelegt und überarbeitet in tausend und aber tausend Exemplaren verbreitet ist. In demselben Jahre sehen wir ihn als "ausserordentlichen Professor der romanischen Sprachen" in die Universität eintreten.

Ueber den Anfang seiner Dante-Studien vermag ich keine Auskunft zu geben. Im Hallischen Lectionskatalog kündigt er zum ersten Male für den Winter 1823 auf 24 Vorträge über die Divina Commedia an. Die ältesten, mir bekannt gewordenen Recensionen solchen Inhaltes in der Hallischen Allgemeinen Literaturzeitung datiren von 1828. Von ausserordentlicher Umsicht auf diesem Felde der Literatur und von gesundestem Urtheil zeugt der Artikel "Dante" in Gruber und Ersch's Encyklopädie, und von tief in den Geist des Dichters eindringendem Verständniss die ungefähr gleichzeitige kleine Schrift "Die beiden ersten Gesänge der Göttlichen Komödie", Halle 1832, in der wir unter Anderem zuerst der jetzt fast allgemein gebilligten Ansicht begegnen, dass die "*Donna gentile*" des zweiten Gesanges der Hölle die Jungfrau Maria sei.

Während der nun folgenden zwanzig Jahre kamen die Früchte von Blanc's Dante-Studien nur einer nicht unbeträchtlichen Anzahl, zum Theil sehr lehrreicher Recensionen in der Hallischen Literaturzeitung, in Brockhaus' Blättern für literarische Unterhaltung und anderwärts, sowie den akademischen Vorträgen zu Gute, die er viele Jahre lang über die Divina Commedia gehalten. Vorzugsweise aber erfreuten sich derselben die Mitglieder der kleinen Hallischen Dante-Gesellschaft, die durch ungefähr acht Jahr in ihm ihren Mittelpunkt und ihren *buon Duca* fanden.

Erst im Jahre 1852, also mehr denn siebenzigjährig, trat er mit dem längst vorbereiteten "Vocabolario Dantesco", einem

Werke eisernen Fleisses und unermüdlicher Ausdauer, hervor, das sich in Giunio Carbone's geschickter Bearbeitung (Firenze 1859) auch in Italien allgemein eingebürgert hat. Nach weiteren acht Jahren erschien der "Versuch einer blos philologischen Erklärung mehrerer dunklen und streitigen Stellen der Göttlichen Komödie", der in zwei Heften (1860 und 1861) die ganze Hölle umfasste, für das Purgatorium aber durch einen schlagähnlichen Anfall unterbrochen wurde, der den Verfasser, unmittelbar nachdem er seine metrische Uebersetzung der Göttlichen Komödie vollendet hatte, im Frühjahr 1864 betraf. Doch wurde die Arbeit, soweit sie vollendet war — bis zum XXVII. Gesange — 1865 gedruckt. Im gleichen Jahre veröffentlichte Onorato Occioni (jetzt Professor der Literatur in Padova) eine mit eigenen Zusätzen vermehrte Uebersetzung der beiden die Hölle betreffenden Hefte. So sind denn beide, Blanc's späterem Alter angehörende Arbeiten auch in Italien heimisch geworden, und wenn vor fünfzig Jahren Biagioli sich erlauben konnte zu sagen, unter den Nichtitalienern sei Niemand, der von dem richtigen Verständniss Dante's auch nur soviel zu sehen vermöge, als der Maulwurf durch sein Fell, so entlehnt Eugenio Camerini's neuer, vielfach lobenswerther Commentar zur Göttlichen Komödie (Mailand 1868) allein in den drei ersten Gesängen nicht weniger als zwanzig Erklärungen Blanc's ebengenannten zwei Schriften.

Blanc's umfassendstes und alle anderen, die den gleichen Gegenstand behandeln, überragendes Werk, seine "Grammatik der Italienischen Sprache", Halle 1844, ist im Dante-Jahrbuch nur zu erwähnen, ohne des Näheren auf das darin Geleistete einzugehen.

Die grammatisch-lexikologischen Fragen aber waren es, über welche Blanc mehr vielleicht als irgend ein Anderer zu entscheiden befähigt war. Für die Ueberfülle theologisch-scholastischen und historischen Materials in der Göttlichen Komödie

wusste er auf das Fleissigste die alten Commentatoren auszunutzen, während auf diesem Gebiet seine eigenen Forschungen auf Grund selbständiger Quellen nur vereinzelt blieben. Entschieden abgeneigt war er dem Nachspüren des von dem Dichter in Allegorien verhüllten Sinnes, auch wo das Gedicht selbst auf das Vorhandensein eines solchen unverkennbar hinweist. So ist es denn eine eigenthümliche Fügung, dass seine letzte Arbeit gerade an der Schwelle der umfassendsten und deutungsvollsten allegorischen Vision der Divina Commedia unterbrochen werden musste.

Sich um die Gunst der Grossen zu bewerben, lag Blanc äusserst fern. Zu König Johann von Sachsen, der ihm seine wärmste Anerkennung wiederholt ausgesprochen, sah er mit inniger Verehrung empor, und bewahrte die eigenhändigen Blätter, deren der ebenso edle als tiefblickende Fürst ihn mehrfach gewürdigt, wie theure Reliquien. Obwohl er aber auf seinen Ferienausflügen Dresden öfters berührte, versuchte er es nie, dem hochverehrten Herrn seine Huldigung mündlich darzubringen. Da traf er eines Tages, mich dünkt, es sei gegen Ende der fünfziger Jahre gewesen, vom grossen Winterberge herniedersteigend, eine Anzahl der unter dem Prebischthor aufgeschlagenen Tische von einer Gesellschaft besetzt, deren hohen Rang man leicht errathen hätte, wären auch nicht Lakaien in Hoflivrée, eifrig bedienend, hin und wieder gegangen. Es war König Johann, damals noch umgeben von blühenden unvermählten Prinzessinnen, deren eine nach der andern ihm später ein herbes Geschick geraubt hat. Hier in frischer, sonnendurchstrahlter Gebirgsluft, auf weit ins Böhmerland hinausschauender Felsenklippe, nicht im Schlosse zu Dresden war es, wo Blanc sich getrieben fühlte, dem theuren Fürsten gegenüber zu treten. Ohne viel Umschweife redete er die ihm zunächst sitzende Hofdame an; willig wurde die Bitte gewährt und bald standen in langem tiefeingehenden Gespräche die beiden Dantefreunde, der

König des glücklichen Sachsenlandes und der greise Professor bei einander. Es war dies Begegnen ein Sonnenblick in Blanc's alten Tagen, von dem freudig zu berichten er niemals müde wurde.

Eduard Gerhard.

Der nächste unter den uns Entrissenen ist **Eduard Gerhard**, der mehr denn 72jährig (er war am 29. November 1795 zu Posen geboren) am 12. Mai 1867 in Berlin entschlief. Den grossen Archäologen unter den Dantefreunden zu finden, wird vielleicht befremden; doch leiten wir das Recht zu einem Nachruf an dieser Stelle nicht allein aus dem Umstande her, dass das Verzeichniss unserer Mitglieder auch seinen Namen mit aufzuführen gehabt hat. Habe ich auch in Otto Jahn's übrigens vortrefflichem "Lebensabriss" des Verstorbenen Dante's Namen nicht gefunden, so war Gerhard doch für die gewaltigen Schönheiten des grossen Florentiners seit seinem ersten italienischen Aufenthalt sehr empfänglich, und nahm an meinen Studien, der ich ihm seit 1820 nahe stand, nicht nur aus Freundschaft lebhaften Antheil. Auf dem Titelblatte des ersten Heftchens, das von mir in Italien gedruckt ward (*Saggio di emendazioni al testo dell' Amoroso Convivio*, Roma 1825) steht sein Name mit dem meinigen verbunden, und es war mir eine ganz besondere Freude, diesen Umstand in dem autobiographischen Blatte erwähnt zu finden, das er auf Anlass seines Doctorjubiläums den Freunden mittheilte. Auch meine weitschichtigen Arbeiten über die Handschriften der Divina Commedia fanden an ihm einen unermüdlichen Förderer, und wie sehr er auch durch sein Augenleiden gehindert war, scheute er es nicht, Manuscripte zu jenem Zwecke für mich zu vergleichen. Noch zu Weihnachten 1837, wo ich einige Wochen zu Berlin bei ihm wohnte, vollendete ich unter

seinen Augen und unter dem Einflusse seines Rathes einen neuerdings in den "Dante-Forschungen" (Nr. XIII) wieder abgedruckten Artikel über die zweite Crusca-Ausgabe der Divina Commedia.

Wie verschwindend gering auch das hier Erwähnte im Vergleich mit den Leistungen ist, die Gerhard auf dem Gebiet der Alterthumswissenschaft eine für immer epochemachende Bedeutung gegeben haben, so that es meinem Herzen doch wohl, ein Wort dankbaren Angedenkens an den theuren Freund hier daran knüpfen zu können.

Giovanni Tamburini,

geboren zu Imola am 28. Januar 1789, starb daselbst am 23. Juli 1867 an der asiatischen Cholera. Nach vollendeten akademischen Studien widmete er sich als Advocat der Praxis. Später lehrte er in seiner Heimat die Beredsamkeit, leitete mit vielem Eifer eine dort bestehende schönwissenschaftliche Akademie und bekleidete mehrere Municipalämter. Seine Vaterstadt beauftragte ihn mit einer italienischen Bearbeitung des hochwichtigen lateinischen Commentars zur Göttlichen Komödie, den gegen Ende des 14. Jahrhunderts Benvenuto Rambaldi, ebenfalls ein Imolese, verfasst und aus dem Muratori sehr interessante Bruchstücke herausgegeben hatte. Dieselbe erschien auf städtische Kosten in den Jahren 1855/56. Das Unternehmen, den alten Commentator seines naivmittelalterlichen Gewandes zu berauben und ihn dabei noch zu verkürzen, war von Hause aus ein verfehltes; doch dürfen wir die Schuld davon wol minder dem mit der Arbeit Betrauten als den Auftraggebern beimessen. Leider ist in solcher Weise nicht nur Unbefriedigendes geboten, sondern einer vollständigen Ausgabe

des Benvenuto ein Hinderniss entgegengestellt. Ein ungünstiger Umstand für die Aufnahme, die Tamburini's Arbeit erfuhr [1]), war das bald (1858, 1860) nachfolgende Erscheinen von Crescentino Giannini's musterhaft zu nennender Ausgabe eines anderen alten Dante-Commentators, des Francesco da Buti.

Adolph Doerr.

Vierter in der Reihe unserer Verstorbenen ist **Adolph Doerr**, der, am 26. Juli 1816 zu Darmstadt geboren, am 27. Januar 1868 zu Heppenheim an der Bergstrasse mehrjährigem Siechthum erlag. Nachdem er auf der Landesuniversität Rechtswissenschaft studirt und während längerer Zeit die praktische Laufbahn verfolgt hatte, trat er 1844 in den Thurn und Taxisschen Postdienst. Es gönnte dies Amt ihm Musse, sein früh entwickeltes poetisches Talent weiter auszubilden, und die Dichtungen "Titan und Eros", insbesondere aber "Ismelda Lambertazzi" (1850) zogen die Aufmerksamkeit des Königs Ludwig I. von Baiern auf sich. Mit oft bewährter Liberalität gewährte er dem Dichter die Mittel zu einem längeren Aufenthalt in Italien, die durch einen Zuschuss der Landesfürstin, der Tochter des königlichen Spenders, der im Jahr 1862 verewigten Grossherzogin Mathilde, noch namhaft gemehrt wurden. Schon 1862 hatte sich ein schweres Rückenmarkleiden, das ihn seit Jahren näher und näher bedrohte, zu solcher Höhe entwickelt, dass er genöthigt war, sein Amt aufzugeben, und seine übrige Lebenszeit (bis auf die letzten Monate) in der Pflege der hochbetagten Mutter wieder in Darmstadt zubrachte. Erst in diesen späten

[1]) Vgl. Prolegomeni critici zur Berliner Ausgabe der Divina Commedia, p. LVIII.

Jahren schwerer körperlicher Leiden, die er ungebrochenen Muthes zu tragen wusste, wandte er sich der Uebersetzung der Divina Commedia zu, wofür er eine gemilderte Terzinenform mit ausfallendem dritten (Mittel-)Reim (*ana*, *bob*, *cpc*) wählte. Seit 1863 erschienen davon im "Bremer Sonntagsblatt" und anderwärts Proben, die vielseitig lebhafte Anerkennung fanden. Auch ich hatte mich, wenn auch nur mit wenig Worten ("Dante-Forschungen" S. 352), in gleichem Sinne ausgesprochen. Aus einem kurzen Brieflein, das er mir auf diesen Anlass am 28. Jan. 1866 schrieb, hebe ich folgende Stelle hervor: "Für den Leidenden, Einsamen ist eine solche Anerkennung eine um so grössere Freude, eine Blume in die Kerkerhaft gereicht, ja . . . . . eine goldene Rose." Obwohl durch die stets fortschreitende Krankheit an den unteren Extremitäten völlig gelähmt, arbeitete Doerr rüstig weiter. So konnte 1867 (Darmstadt, bei Schorkopf) die erste, siebenzehn Gesänge der Hölle umfassende Lieferung erscheinen. Eigenthümlich ist dabei, dass von den achtunddreissig Terzinen des eilften Gesanges nur acht in Versen übersetzt sind, während die Anmerkungen den etwas trocken scholastischen Inhalt der übrigen dreissig in kurzer Uebersicht angeben. Weitere fünf Gesänge und der grössere Theil eines sechsten, des XXIII., sowie manche Bruchstücke aus dem Rest der Hölle, haben sich im Nachlass vorgefunden, und wie zahlreiche neue Uebersetzungen, gedruckte und noch ungedruckte, die letzten Jahre auch geboten, so wäre eine Weiterführung der Arbeit, so wenigstens, dass sie die ganze Hölle umfasste, gewiss sehr wünschenswerth. Ob die Hoffnung, von der ich vor einigen Monaten vernahm, dass eine ausgezeichnete Dichterin diese Weiterführung übernehmen werde, sich inzwischen verwirklicht hat, vermag ich nicht anzugeben.

Karl Christian Vogel von Vogelstein,

am 26. Juni 1788 zu Wildenfels im Erzgebirge geboren, starb am 4. März 1868 zu München. Gleich seinem Vater ein Maler von anerkannter Tüchtigkeit, wandte er sich nach fünfjährigem Aufenthalt in den russischen Ostseeprovinzen und in St. Petersburg im Sommer 1813 nach Rom, wo er sieben und ein halbes Jahr verweilte. Schon damals ging seine Vorliebe für die Künstler vorrafaelischer Zeit, nach deren Werken er zahlreiche Studien und Durchzeichnungen machte, Hand in Hand mit dem lebendigsten Interesse für den ihnen geistesverwandten Dante. In den Jahren 1819 und 20 mit ihm zu Rom wohnend und ihm befreundet, verdanke ich seinen Gesprächen vielfache Anregung und Belehrung in den kunstgeschichtlichen Studien, die mich damals beschäftigten, und seiner entwickelteren Begeisterung wesentlichen Antrieb in meinem beginnenden Eifer für die Divina Commedia. Nach langjährigem, der Kunst gewidmeten Aufenthalt in der sächsischen Heimath kehrte Vogel 1842 (wie später, im Jahr 1856, noch einmal) nach Italien zurück. Hier entstand 1844 ein tiefsinnig erdachtes Gesammtbild der Divina Commedia, zerfallend in zahlreiche, nach wohlüberlegtem Plan zusammengruppirte Darstellungen einzelner Scenen, welche wieder durch entsprechende Architektur und bedeutungsvolle Ornamentik mit einander verknüpft werden. Die eingehende Ausdeutung dieser vorzüglichen Composition war eine der ersten Schriften unseres Ehrenmitgliedes, des Commendatore Giambatista Giuliani. Seit dieser Arbeit, die noch mehrfach, bald im Ganzen, bald in einzelnen ihrer Theile wiederholt ward, wandte Vogel sowohl in seinen literarischen Studien, als in seiner künstlerischen Thätigkeit sich immer ausschliesslicher der Göttlichen Komödie zu. Anschliessend an das Gesammtbild dieses Werkes, componirte er später noch zwei ähnlich geglie-

derte, einer lateinischen und einer deutschen Dichtung, welche gleich Dante das irdische Leben mit dem Jenseits verknüpfen, der Aeneide, als der Grundlage der Divina Commedia, und des Goethe'schen Faust. Unermüdlich war er daneben in immer neuen Combinationen von Scenen und Gleichnissen aus dem grossen Gedicht (vgl. oben S. 199).

Was irgend Neues in Bezug auf seinen Lieblingsdichter erschien, weckte sein lebhaftestes Interesse. Er scheute keine Kosten, seine Dante-Bibliothek zu vervollständigen, die allmählig zu einer vorzugsweise reichen heranwuchs*). Fast überall in den vielen Bänden finden sich handschriftliche Bemerkungen des Besitzers, Blätter und Blättchen mit mannigfachen Notizen, Excerpten und weiterer Erwägung vorbehaltenen Fragen, hin und wieder auch Zeichnungen eingelegt, und wenn man nach längerem Zwischenraum wieder in München, wohin er im October 1853 übergesiedelt war, bei ihm vorsprach, so erfreute der liebe alte Herr, mit jugendlicher Beweglichkeit, bald diese und bald jene Mappe hervorholend, von einem Bücherschranke zum anderen eilend, mit immer neuen künstlerischen und literarischen Mittheilungen aus diesem Gebiete. In seinem Atelier, in seinen Wohnzimmern war man jederzeit gewiss, Dantefreunde zu treffen, neben den einheimischen und deutschen fast immer auswärtige, Italiener, Engländer, Franzosen und andere. Seine so durchaus wohlwollende, selbstlose Weise gewann aller Herzen, und in Florenz, in London und anderwärts wurde von Einzelnen, die ihn würdigen gelernt hatten, sein Tod kaum minder schmerzlich empfunden als in den ihm zunächst stehenden Kreisen.

---

*) Diese Bibliothek ist in den Besitz des Buchhändlers C. H. Beck in Nördlingen übergegangen. Das eben ausgegebene Verzeichniss weist 270 Nummern auf, und die beigesetzten Preise sind durchschnittlich nicht übermässige.

Julius Friedrich Heinrich Abegg,

geboren zu Erlangen am 26. Mai 1796, gestorben zu Breslau am 29. Mai 1868, hat sich gleich Gerhard seinen europäischen Ruhm durch Werke erworben, die von dem Felde weit abliegen, welches zu bearbeiten Aufgabe der Dante-Gesellschaft ist. Und dennoch haben in späteren Tagen gerade seine Fachstudien ihn zur Göttlichen Komödie hingeführt. Einem Criminalrechtslehrer, der, sowie er, das positive Strafrecht auf philosophischer Grundlage aufzubauen bestrebt war, musste es wesentlich darauf ankommen, die Idee der Strafgerechtigkeit auch bei den Denkern zu verfolgen, die nicht auf dem Boden dieser oder jener Strafgesetzgebung standen. So plante er ein umfangreiches Werk über die Auffassung dieser Idee bei den Dichtern des Alterthums und späterer Zeiten. Das Material wird bereits vollständig gesammelt und von der Ausführung vielleicht Manches fertig hinterblieben sein. Aus Licht getreten ist aber, und zwar im ersten Bande dieses Jahrbuchs (S. 177—257), nur der Dante betreffende Abschnitt, zugleich, meines Wissens, die letzte grössere Arbeit, die von Abegg gedruckt ward. Alle Beurtheilungen, die mir zu Gesicht gekommen, haben der Bedeutung dieses gedankenreichen Aufsatzes volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Die Einleitung zu demselben knüpft an ein mich persönlich betreffendes Ereigniss an, und so möge es mir gestattet sein, wie bei Gerhard, so auch bei Abegg, der langjährigen und herzlichen Freundschaft, die uns verband, zu gedenken. Bald, nachdem er zu Ostern 1816 von Erlangen nach Heidelberg gekommen war, traten wir uns nahe. Durch mein mehrjähriges Verweilen im Auslande unterbrochen, wurde der briefliche Verkehr wieder aufgenommen, als wir im gleichen Jahre (1821), er in Königsberg und ich in Breslau, den Lehrstuhl bestiegen. Fünf Jahre darauf wurde mir die Freude, ihn als Collegen in Breslau

zu begrüssen und nun folgten acht Jahre des einträchtigsten wohlthuendsten Zusammenwirkens. Waren wir dann auch während seiner letzten vierunddreissig Lebensjahre räumlich getrennt, so wurden die alten herzlichen Beziehungen doch forterhalten und von Zeit zu Zeit durch einen Besuch oder durch Begegnen am dritten Orte zur gegenseitigen Freude neu aufgefrischt. Am 10. August 1866, also mehr denn fünfzig Jahre, nachdem wir einander Freunde geworden, schrieb er mir . . . "Brauche ich Dir unseren schönen Heidelberger Verkehr zurückzurufen .... und unsere literarischen Verhandlungen? Ich erinnere mich unter andern unserer Spaziergänge, wie wir einmal einen Neckarkahn mietheten, Du darauf Ulpian's Fragmente in der kleinen Hugo'schen Ausgabe aus der Tasche zogest und wir uns über das Verständniss einzelner schwieriger Stellen (namentlich vi, 11) unterhielten. . . . In Breslau einander dann nach Jahren als Special-Collegen noch näher getreten, in ernsten und hochwichtigen Fragen einverstanden. .... Jurisprudenz, Kunst und anderes Ernste und Heitere verband uns. Bei unseren Habilitationen haben wir uns gegenseitig opponirt" u. s. w.

Karl Witte.

Bericht über die Dantebibliothek.

Die unter dem Protektorate Sr. Majestät des Königs Johann von Sachsen constituirte Deutsche Dante-Gesellschaft, welche das Ziel verfolgt, das Verständniss des Dichters und die Liebe zu demselben zu erweitern und zu verbreiten, hat beschlossen, dass als ein Mittel zur Erreichung dieses Zieles eine Sammlung von auf Dante bezüglichen Schriften ins Auge zu fassen sei, die in Dresden, der Residenz des Königlichen Protektors, aufgestellt werden solle. Der Anfang zu einer solchen Sammlung ist bereits gemacht, und der Unterzeichnete, der zur Zeit die Obhut über dieselbe übernommen hat, findet sich aufgefordert, Nachstehendes darüber mitzutheilen.

Die Sammlung besteht bis jetzt aus 131 Nummern, die, mit Ausnahme eines einzigen aus den Mitteln der Gesellschaft selbst beschafften Werkes, sämmtlich auf dem Wege der Schenkung in den Besitz der Gesellschaft gekommen sind. Als Schenkgeber sind in chronologischer Reihenfolge zu nennen: I. Se. Majestät der König Johann von Sachsen; II. der Unterzeichnete; III. Hr. C. Buonfanti in Pontedera; IV. die Redaction des Deutschen Dichtergartens in Frankfurt a. M.; V. Hr. Geh.-Justizrath Professor Dr. K. Witte in Halle; VI. Hr. Professor Dr. E. Boehmer in Halle; VII. Hr. Professor A. Mussafia in Wien; VIII. Hr. Canonicus A. Dalla Vechia in Vicenza; IX. Hr. Hofbuchhändler H. Burdach in Dresden; X. Hr. Bibliotheksekretär H. Dittrich in Dresden; XI. Hr. Buchhändler R. Kuntze in Dresden;

XII. Hr. Privatlehrer Dr. K. H. Schier in Dresden; XIII. Hr. Bergmann, Dekan der Facultät der Schönen Wissenschaften in Strasburg; XIV. die Buchhandlung F. A. Brockhaus in Leipzig; XV. Hr. Oberlehrer Dr. C. R. Liesske in Dresden; XVI. Hr. Privatlehrer G. E. Nesti aus Florenz in Dresden; XVII. die Buchhandlung J. A. Barth in Leipzig; XVIII. Hr. Antiquar R. F. Haupt in Halle; XIX. Hr. Hofphotograph H. Hanfstängl in Dresden; XX. Hr. Professor Santo Bastiani in Neapel; XXI. Hr. Advocat G. Tamburini in Imola; XXII. Fräulein A. v. Stein aus Liefland in Rom; XXIII. Hr. Professor J. Schanz aus Dresden in Como; XXIV. Hr. Dr. Th. Paur in Görlitz; XXV. Hr. Dr. A. Silberstein in Wien; XXVI. Hr. Dr. H. Grieben in Köln; XXVII. Hr. Buchhändler R. Mühlmann in Halle; XXVIII. Hr. Buchhändler C. A. Werner in Dresden; XXIX. Hr. Dr. J. C. Hacke van Mijnden in Amsterdam; XXX. Hr. Buchhändler C. Kuntze in Neapel; XXXI. Hr. Professor Dr. G. Ph. F. Groshans in Rotterdam; XXXII. Hr. A. Stickney aus Hartford in Connecticut; XXXIII. Hr. A. D'Ancona in Pisa; XXXIV. Hr. Dr. A. S. Kok in Roermonde; XXXV. Hr. Cav. Dr. F. Scolari in Venedig; XXXVI. das Syndikat der Stadt Bergamo; XXXVII. Hr. Pfarrer Scartazzini in Ablentschen im Canton Bern. Die von den Vorgenannten dargebrachten Geschenke hat der Unterzeichnete in seinem "Neuen Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft" (Jahrg. 1866. Nr. 150, 350, 612; Jahrg. 1867. Nr. 153, 878; Jahrg. 1868. Nr. 86, 261, 538, 606) in der Reihenfolge, wie sie in den Besitz der Gesellschaft gekommen sind, nach und nach bekannt gemacht, und lässt in Nachstehendem eine systematisch geordnete Uebersicht davon folgen, in Betreff welcher zu bemerken bleibt, dass bei dem Verzeichniss der Schriftentitel die grösste bibliographische Genauigkeit beobachtet worden ist, damit dereinst der Katalog der Dantebibliothek zur Grundlage einer genauen, zur Zeit noch fehlenden Dantebibliographie benutzt werden kann. Von den in der Uebersicht den Schriften-

titeln in Klammern beigesetzten Ziffern bezeichnet die römische den Schenkgeber, die arabische die Stelle in der Reihenfolge, in welcher die Schriften in den Besitz der Gesellschaft gelangt sind.

I. Allgemeines.

(Collectaneen und Bibliographisches.)

Dante e Vicenza XIV Maggio MDCCCLXV. A spese dell' Academia Olimpica. Vicenza, Tipogr. Paroni. 1865. gr. 4°. 4 Bll. 124 S. m. 2 Taf. (V. 86.)

Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. I. Mit einer lithographirten Taf. Leipzig, Brockhaus. 1867. gr. 8°. 3 Bll. 410 S. (Aus den Mitteln der Gesellschaft selbst. 104.)

* * *

Catalogus Bibliothecae Danteae edidit *Julius Petzholdt.* Cum Continuatione. [A. u. d. Tit.: Catalogi Bibliothecae secundi generis Principalis Dresdensis Specimen VI & VII. Joanni serenissimo Duci Saxoniae etc. rite pie grate offert Julius Petzholdt.] Dresdae, sumtu editoris expr. Teubner. 1844—49. 8°. IV, 16 & VIII, 14 S. m. 1 Fig. Taf. (II. 54—55.)

Quando e da chi sia composto l'Ottimo Comento a Dante. Lettera al Sign. Seymour Kirkup Pittore Inglese a Firenze di *Carlo Witte.* Colla giunta di alcuni Supplimenti alla Bibliografia Dantesca del Sign. Visconte Colomb de Batines. Lipsia, Barth. 1847. 8°. 1 Bl. 53 S. (XVII. 45.)

Catalogus Bibliothecae Danteae edidit *Julius Petzholdt.* Nova Editio. [A. u. d. Tit.: Catalogi Bibliothecae secundi generis Principalis Dresdensis Specimen IX. Joanni potentissimo Regi Saxoniae etc. rite pie grate offert Julius Petzholdt.] Dresdae, Kuntze. 1855. 8°. VI, 56 S. (IX. 19.)

Catalogi Bibliothecae secundi generis Principalis Dresdensis Specimen XII. Joanni Potentissimo Regi Saxoniae etc. rite pie grate offert *Julius Petzholdt.* Inest: Ex Catalogo Bibliothecae Danteae Dresdensis. Dresdae, Schönfeld. 1865. 8°. 24 S. (II. 11.)

Aus des Verfassers "Neuem Anzeiger" für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft, Jahrg. 1865, besonders abgedruckt.

Catalog des antiquarischen Bücherlagers von R. F. Haupt in Halle a. S. — Romanische Sprachen und Literatur. Italienisch. Spanisch und Portugiesisch. Französisch. Aus dem Nachlasse des Domprediger Professor Dr. L. G. Blanc in Halle a. S. Druck d. Waisenhaus-Buchdruckerei in Halle. 1866. 8°. 1 Bl. 34 S. (XVIII. 46.)

II. Besonderes.

1. Schriften über Dante's Leben und Werke.

(Historisches und Kritisches. Poetisches.)

Il Secolo di Dante, Commento storico necessario all' intelligenza della Divina Commedia scritto da *Ferdinando Arrivabene* colle illustrazioni storiche di Ugo Foscolo sul poema di Dante. III. Edizione. Monza, tipogr. Corbetta. 1838. gr. 8. XIX, 239 S. (XXII. 57.)

Memoria sulla Vita di Dante di *Giuseppe de Cesare* Socio residente dell' Accademia Pontaniana Estratta dal primo Tomo degli Atti di questa Accademia. Napoli, stamp. Reale. 1811. kl. 8°. 38 S. (XXX. 98.)

L'Italia di Dante, Studii di *Giovanni Cittadella.* Maggio 1865. (Padova, stab. di Prosperini.) 8°. 59 S. (V. 74.)

Storia della Vita di Dante Alighieri compilata da *Pietro Fraticelli* sui documenti in parte raccolti da Giuseppe Pelli in parte inediti. Volume unico. Virenze, Barbèra. 1861. 8°. VII, 371 S. (XXXVII. 118.)

Della Riverenza che Dante Alighieri portò alla somma autorità pontificia Discorso recitato il 27 Maggio 1844 dal P. *Giambatista Giuliani* nell' Accademia Tiberina di Roma. (Lugano, tip. Veladini e Comp.) 8°. 20 S. (V. 76.)

Doutes proposés sur l'Age du Dante par le P. H. J. (Père *Hardouin*, Jésuite.) Avec notes C. L. Paris, Duprat; Londres, Molini. 1847. 8°. 46 S. (V. 78.)

Solenne Einladung zur Feier des Sommerschulfestes im Nicolaigymnasium am 1. Juli 1861 mit Erinnerung an die Valediction Gottfried Wilhelms Freiherrn von Leibniz als 15jährigen Jünglings zu Ostern 1661 im Namen des Lehrercollegiums durch den Rector K. F. A. Nobbe. Leipzig, Druck von Ackermann u. Glaser. 8°. Enth. S. 3—18: Rede über Dante's Charakter zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs Johann v. Sachsen, am 12. Dec. 1860, gehalten von *Hultgren.* (X. 20.)

Dante und seine Stellung zur Kirche, Schule und Staat seiner Zeit. Festrede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs Johann von Sachsen am 11. Dec. 1858 im Zeichnenlokale der Annen-Realschule zu Dresden gehalten von *L. Robert Liesske.* Dresden, Adler u. Dietze. 1858. 8. 15 S. (XV. 36.)

Ueber Dante Allighieri. Von *Adolf Mussafia.* [Aus der Oesterreichischen Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben. 1865. Nr. 19, 20, 21 besonders abgedruckt.] Wien, Druck der k. Wiener Zeitung. [Selbstverlag des Verfassers.] 1865. 4°. 27 S. (VII. 17.)

Il Cranio di Dante Alighieri Lettera del Cav. *Giustiniano Nicolucci* all' Illustre Antropologo Sig. Dr. F. Pruner-Bey, Parigi [Napoli, stamp. del Fibreno. 1866.] gr. 8°. 8 S. (XXX. 99.)

Dante. Literar-historische Studien von *Johannes Nordmann* [pseud. statt Rumpelmaier]. I. A. u. d. Tit.: Dante's Zeitalter. Literar-historische Studien. Dresden, Kuntze. 1852. 8°. XV, 190 S. (XI. 21.)

Vita Dantis Aligherii a *J. Mario Philelpho* scripta nvnc primvm ex codice Lavrentiano in lvcem edita et notis illvstrata [a Dominico Moreni]. Florentiae, typogr. Magheriana. 1828. 8°. XLIV, 144 S. Mit Anhang: Catalogo cronologico delle Opere proprie e d'altrvi pvbblicate dal Can. Domenico Moreni. 36 S. (V. 125.)

Geschichte der italienischen Poesie. Von *E. Ruth*. Th. I—II. Leipzig, Brockhaus. 1844—47. gr. 8°. VI, 592 & X, 718 S. (XIV. 27.)

Del doversi scrivere e stampare costantemente Dante Allighieri con doppia *elle*, Lettera critica all' illustre Sig. Conte Francesco Maria Torricelli della Torricella. [Da *Filippo Cav. Scolari*.] Venezia, tip. di Naratovich. 1861. kl. 8°. 17 S. (V. 113.)

Sul Monumento da erigersi a Dante Allighieri in Verona nell' anno 1865. Lettera a Giambattista Turella Secretario della patria Società di Belle Arti. [Da *Michelangelo Smania*.] Verona, stabil. di Civelli. 1864. 4°. 76 S. (V. 89.)

Rede zur Feier des 600jährigen Geburtstages von Dante Alighieri an der Christian-Albrechts-Universität gehalten am 27. Mai 1865 von *Gustav Thaulow*. Kiel, Druck von Mohr. 1865. 4°. 16 S. (I. 10.)

Viro perillustri Ludovico Pernice Philosophiae et Juris utriusque Doctori rell. rell. octavum laureae doctoralis lustrum faustis auspiciis conditum gratulatur *Carolus Witte*. Inest: De Bartolo a Saxoferrato, Dantis Alligherii studioso, Commentatiuncula. Halis Saxonum, IV. ante Id. Februar. MDCCCLXI. typ. expr. Heynemann. 8°. XII S. (V. 123.)

* * *

Epigrafi in onore di Dante Alighieri scritte da *Cesare Buonfanti* per la solenne circostanza in cui sarà celebrato in Firenze il sesto centenario della nascita del Divino Poeta. Firenze, a spese dell' Autore. 1865. kl. 8°. 8 Bll. (III. 12.)

Alla Maestà di Giovanni Nepomuceno Maria Giuseppe Re di Sassonia ecc. ecc. o. d. c. Don *Dario Napoleone Faccioli* di Cologna. Este, tipogr. di Longa. 1866. gr. 8°. 9 Bll. (I. 39.)
Dante-Festgedichte etc. enthaltend.

Per Nozze Bongi-Ranalli XV Gennajo 1868. — In Lode di Dante Capitolo e Sonetto di *Antonio Pucci* Poeta del secolo decimo quarto. Pisa, tipogr. Nistri. 1868. 8°. XV, 16 S. (XXXIII. 108.)
Von Alessandro D'Ancona herausgegeben.

Zur Dante-Feier. Eine Festgabe für Deutschland und Italien. Von *Julius Schanz*. Dresden, Heinze. 1865. 8°. 15 S. (XXIII. 65.)

Zur Dantefeier in Dresden am 14. September 1865. Von *Julius Schanz*. Enthalten im Deutschen Dichtergarten. Organ für die gegenwärtige

poetische Literatur unseres Volkes. Nr. 12. Frankfurt a. M., Knatz. 1865. gr. 8°. S. 89. (IV. 13.)

Gesaenge aus zwei Jahrzehnden von *Julius Schanz*. 1. Sammlung. Zum Besten eines Denkmals für Julius Mosen. Dresden, Heinze. 1868. kl. 8°. 2 Bll. XXXVI, 55 S., wovon S. 17—25 Gedichte: Zur Dantefeier (März 1865) enthalten. (XXIII. 128.)

International-Poetisches aus Italien. Von *August Silberstein*. [Aus der Internationalen Revue, Wien bei Hilberg, Maiheft 1867, besonders abgedruckt.] 4°. 2 Bll. (XXV. 67.)

In Obitum Dantis Allegherii Epicedion auctore *Aloysio Dalla Vecchia*. Vicetiae ex typogr. Staider. 1865. 4°. 27 S. (VIII. 18.)

2. Dante's Werke.

(Ausgaben, Uebersetzungen, Erläuterungen, Illustrationen.

1. Divina Commedia.

Illustrazione del Codice Dantesco Grumelli dell' anno 1402. Bergamo, tipogr. Pagnoncelli. 1865. 4°. 33 S. mit 4 photogr. Facsim.-Taf. (XXXVI. 116.)

Sul Testo della Divina Commedia, Studii di Adolfo Mussafia. I. I Codici di Vienna e di Stoccarda. Tirati a parte dai Rendiconti delle tornate dell' i. r. academia delle scienze, classe filosofico-storica, Vol. XLIX, pag. 141.] Vienna, dall' I. R. Tipogr. di Corte e di Stato. [Gerold figl. in comm.] 1865. gr. 8°. 1 Bl. 74 S. (VII. 16.)

I Codici Veneti della Divina Commedia descritti da Rinaldo Fulin. Venezia, Naratovich. 1865. kl. 4°. 1 Bl. 232 S. (V. 131.)

Das Büchlein vom König Johann von Sachsen. Leipzig, Müller. 1867. kl. 8°. 2 Bll. 156 S. mit photogr. Porträt. (XXVIII. 92.)

Betrifft den König unter Anderen als Dantefreund und Herausgeber der Göttlichen Komödie.

* * *

La Divina Comedia di Dante Alighieri dell' Inferno Poemetto morale, e filosofico; colle annotazioni distinte, ch' esplicano chiaramente il testo da Nicolo Ciangulo. Lipsia, Heinsio heredi. 1755. 8°. 1 Bl. 256 S. (V. 71.)

La Divina Commedia di Dante Alighieri corretta, spiegata, e difesa dal P. Baldassarre Lombardi. Edizione terza Romana. Si aggiungono le note de' migliori comentatori co' riscontri di famosi mss. non ancora osservati. Tom. I—III. Roma, stamp. de Romanis. 1820—22. 8°. LXXXIV, 474; IV, 494; IV, 492, XI S. Mit 1 Abbild. u. 3 Plänen. (XXXII. 105—7.)

* * *

(Deutsch.) Dante Alighieri von der Hölle (II. Auflage) — von dem Fegfeuer — von dem Paradiese. Aus dem Italiänischen übersetzt und mit Anmerk. begleitet von L. Bachenschwanz. Leipzig, auf Kosten

des Uebersetzers. 1767—69. 8°. 3 Bde. 7 Bll. 269 S.; 8 Bll. 255 S.; 8 Bll. 247 S. Mit Dante's Porträt. (VI. 119—21.)

(Deutsch.) Dante's Goettliche Comoedie. Hölle. [Gesang XI—XXXIV. Me-trisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes, d. i. König Johann v. Sachsen.] Dresden, gedr. in der Gärtner'schen Buchdruckerei. 1833. 4°. 2 Bll. 355 S. mit 3 Taf. u. Umschlagskizzen von M. Retzsch. (I. 4.)

— Die göttliche Komödie des Dante Alighieri. Aus dem Italienischen übersetzt und erklärt von Karl Ludwig Kannegiesser. Vierte, sehr veränderte Auflage. Th. I—III. Mit Dante's Bildniss, den Plänen der Hölle, des Fegefeuers, des Paradieses und einer Karte von Ober- und Mittel-Italien. [A. u. d. Tit.: Bibliothek classischer Schriften des Auslandes in gediegenen deutschen Uebersetzungen. Wohlfeile Ausgabe. 1861.] Leipzig, Brockhaus. 1843. gr. 12°. LXXII, 269 S. mit 3 Taf.; 2 Bll. 271 S. mit 1 Taf.; 2 Bll. 272 S. mit 1 Taf. (XIV. 28—30.)

— Dante Alighieri's Goettliche Comoedie. Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes [d. i. König Johann v. Sachsen]. Th. I. Die Hölle. Zweite vermehrte Auflage, nebst einem Titelkupfer [und einer Skizze] von M. Retzsch, einer Karte und zwei Grundrissen der Hölle. 2. Ausgabe. — Th. II. Das Fegefeuer. Nebst einem Titelkupfer von H. Hess, einer Skizze von M. Retzsch, einer Karte und einem Grundriss des Fegefeuers. 2. Ausgabe. — Th. III. Das Paradies. Nebst einem Titelkupfer von C. Bendemann, einer Umschlagskizze von L. Richter, einem Grundriss von Florenz, einer Darstellung des Sitzes der Seligen und einer Karte. Dresden u. Leipzig, Arnold. 1849. 4°. 1 Bl. IV, 300 S. mit 4 Taf.; VI, 336 S. m. 3 Taf.; X, 440 S. m. 4 Taf. (I. 5—7.)

— Dante Alighieri's Göttliche Comödie. Metrisch übertragen und mit kritischen und historischen Erläuterungen versehen von Philalethes [d. i. König Johann v. Sachsen]. Neue, durchgesehene und berichtigte Ausgabe. Th. I. Die Hölle nebst einem Porträt Dante's, einer Karte und zwei Grundrissen der Hölle. — Th. II. Das Fegefeuer nebst einem Titelkupfer von J. Hübner, einer Karte und einem Grundrisse des Fegefeuers. — Th. III. Das Paradies nebst [einem Titelkupfer von E. Bendemann], einem Grundriss von Florenz, einer Darstellung des Sitzes der Seligen und einer Karte. Leipzig, Teubner. 1865—66. Lex. 8°. X, 274 S. mit 4 Taf.; VIII, 312 S. mit 3 Taf.; XIII, 398 S. mit 4 Taf. (I. 1. 2. 26.)

— Dante's göttliche Comödie. Zur Jubelfeier des Dichters metrisch übersetzt von Jos. von Hoffinger. Bd. I—III. Wien, Braumüller. 1865. kl. 8°. VII, 249 S.; 1 Bl. 240 S.; 1 Bl. 254 S. (I. 40—42.)

(Englisch.) Seventeen Cantos of the Inferno of Dante Alighieri. [Translated by T. W. Parsons.] Boston, print. by Wilson and son. 1865. kl. 4°. XI, 104 S. (I. 9.)

(Englisch.) The Divine Comedy of Dante Alighieri translated by Henry Wadsworth Longfellow Authorized Edition. Vol. I—III. [A. u. d. Tit.: Collection of British Authors. Vol. 901—3.] Leipzig, Tauchnitz. 1867. gr. 16°. 420, 412, 447 S. (I. 58—60.)

(Holländisch.) Dante's Divina Commedia. Metrische Vertaling voorzien van ophelderingen en afbeeldingen. Door A. S. Kok. Deel I—III. Haarlem, Kruseman. 1863—64. gr. 12°. VIII, 304; VIII, 328; X, 470 S. Mit 1 Porträt u. 3 Plänen (XXXIV. 109—11.)

— De Komedie van Dante Alighieri. [De Hel.] In dichtmaat overgebracht door J. C. Hacke van Mijnden. Haarlem, Kruseman. 1867. fol. Prachtausgabe 11 Bll. 243 S. Mit 1 photogr. Porträtbüste und 43 Doré'schen Taf. in Holzschn., sowie 44 dazu gehörigen Bll. Erklärung u. Verzeichniss. (XXIX. 94.)

Ist nicht in den Handel gekommen.

— Dante in Holland. Bericht an die deutsche Dante-Gesellschaft von Herm. Grieben in Köln. Druck von Du Mont-Schauberg in Köln. (1867.) 4°. 4 S. (XXVI. 68.)

Betrifft die vorgenannte Uebersetzung von Dr. Hacke van Mijnden.

(Lateinisch.) Dantis Alligherii Divina Comoedia hexametris latinis reddita ab Abbate dalla Piazza Vicentino. Praefatus est et vitam Piazzae adiecit Carolus Witte. Lipsiae, Barth. 1848. gr. 8°. 2 Bll. XLVIII, 399 S. (XVII. 43.)

* * *

Vocabolario Dantesco ou Dictionnaire critique et raisonné de la Divine Comédie de Dante Allighieri par L. G. Blanc. Leipsic, Barth. 1852. gr. 8°. IX, 563 S. (XVII. 44.)

Benvenuto Rambaldi da Imola illustrato nella vita e nelle opere e di lui Commento latino sulla Divina Commedia di Dante Allighieri voltato in Italiano da Giovanni Tamburini. Vol. I—III. Imola, tipogr. Galeati. 1855—56. 8°. 3 Bll. XIX, 847 S.; 2 Bll. 655 S.; 2 Bll. 611 S. (XXI. 51—53.)

Quando e da chi sia composto l' Ottimo Comento a Dante. Lettera al Sign. Seymour Kirkup Pittore Inglese a Firenze di Carlo Witte. Colla giunta di alcuni Supplimenti alla Bibliografia Dantesca del Sign. Visconte Colomb de Batines. Lipsia, Barth. 1847. 8°. 1 Bl. 53 S. (V. 80.)

Dante's Göttliche Comödie in ihrer Anordnung nach Raum und Zeit mit einer übersichtlichen Darstellung des Inhalts. Vorträge gehalten von *J. K. Bähr*. Nebst lithographirten Plänen der drei Reiche und 13 astronomischen Zeichnungen in Holzschnitt. Dresden, Kuntze. 1852. Lex. 8°. VI, 233 S. mit 2 Taf. (XI. 22.)

L'Allegoria della Divina Commedia di Dante Alighieri esposta da *Vincenzo Barelli*. Firenze, tip. di Cellini e C. 1864. kl. 8°. XXIV, 373 S. (V. 122.)

Il Gran Rifiuto what it was, who made it, and how fatal to Dante Allighieri. A Dissertation on verses fifty-eight to sixty-three of the third Canto of the Inferno. By *H. C. Barlow.* London, Trübner & Co. 1862. 8°. 22 S. (I. 61.)

Il Gran Rifiuto, che fu, chi lo fece, e come fu fatale a Dante Allighieri. Dissertazione su i versi LVIII a LXIII del terzo canto dell' Inferno. Per *H. C. Barlow,* dall' inglese voltata in italiano da G. G. Napoli, stamp. del Fibreno. 1864. 8°. 18 S. (XXX. 100.)

Critical, historical, and philosophical Contributions to the study of the Divina Commedia by *Henry Clark Barlow.* With a Supplement. London and Edinburgh, Williams & Norgate. 1864—65. gr. 8°. XV, 607 & 24 S. (I. 62. 63.)

La Matelda dell' Allighieri [Per *Sante Bastiani.* Napoli. 1864.] 8°. 1 Bl. 8 S. (XX. 97.)

Le due Autorità la filosofica e la imperiale nei due primi Canti del Purgatorio Divinazione per *Sante Bastiani.* Napoli, stabil. tipogr. Perrotti. 1867. gr. 8°. 16 S. (XX. 50.)

Hierüber ein zweites Exemplar. (XX. 96.)

Dante Alighieri nel pianeta di Marte per *Sante Bastiani.* Napoli, stabil. tipogr. Perrotti. 1867. 8°. 36 S. (XX. 95.)

La Selva Guelfa I tre giardini dell' impero nella Divina Commedia per l' Abate *Sante Bastiani.* Napoli, tipogr. Perrotti. 1868. kl. 4°. 34 S. (XX. 117.)

Rapporto letto dal Segretario Ab. *Fruttuoso Becchi* nell' adunanza tenuta dall' Accademia della Crusca il dì 26 Giugno 1838 nella quale fu essa onorata della presenza di S. A. I. e R. il Granduca di Toscana e di S. A. R. il Principe Giovanni di Sassonia. Firenze, stamp. Piatti. 1838. 8°. 32 S. (II. 38.)

Die Sprache Dante's in der Divina Commedia mit betreffend.

Notice sur la Vision de Dante au Paradis terrestre (Purgatorio, canto XXIX, v. 16—XXXIII, v. 160), traduction et Commentaire par *Bergmann.* [Strasbourg. 1865.] gr. 8°. 23 S. (XIII. 24.)

Nuovo Comento della Divina Commedia. Vol. I. — Prolegomeni del Nuovo Comento storico-morale-estetico della Divina Commedia per *Domenico Bongiovanni.* Forli, tipogr. di Bordandini. 1858. kl. 8°. 2 Bll. 397 S. (V. 72.)

Lettere sopra la Divina Commedia di Dante di *G. B. Brocchi* ora ristampate, con alcune note ed un appendice, per opera e cura di Fabio Fabbrucci. Berlino, Gropius in Comm. 1837. gr. 12°. 1 Bl. 212 S. (V. 83.)

Illustrazioni cosmografiche della Divina Commedia Dialoghi di *Ernesto Capocci.* Napoli, stamp. dell' Iride. 1856. kl. 8°. 2 Bll. 168 S. (V. 82.)

Pensieri sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri per *Francesco Fasoli.* Napoli, Detken. 1863. 8°. 3 Bll. 161 S. (V. 73.)

Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla Storia e alla Emendazione critica della Commedia di Dante. [Per *Ugo Foscolo.*] Londra, Pickering. 1825. 8°. 2 Bll. XI—XXXII, 435 S. (V. 84.)

Dante Alighieri's Osterfeier im Zwillingsgestirn des himmlischen Paradieses. Eine Ostergabe. Von *C. F. Göschel.* Halle, Mühlmann. 1849. 8°. XII, 120 S. (XXVII. 69.)

Dante en de Divina Commedia voorgedragen bij de opening der algemeene vergadering van de Hollandsche Maatschappij van Fraaie Kunsten en Wetenschappen te Rotterdam, den 15. September 1865 door *G. Ph. F. Groshans.* Amsterdam, Van Bonga & Co. 1867. gr. 8°. 2 Bll. 99 S. (XXXI. 103.)

Dante und die göttliche Comödie. Eine Vorlesung den 20. März 1860 zu Marburg gehalten von *Karl Justi.* Stuttgart, Franckh. 1862. 8°. 1 Bl. 40 S. (I. 47.)

De' Spiritali tre Regni cantati da Dante Alighieri nella Divina Commedia Analisi per tavole sinotiche di *Fortunato Lanci.* Roma a spese dello Autore. fol. M. d. Tit.: Degli Ordinamenti onde ebbe informata Dante Alighieri la prima Cantica della Divina Commedia Investigazioni di F. Lanci. Roma. 1855. & Degli Ordinamenti ond' ebbe conteste Dante Alighieri la seconda e la terza Cantica della Divina Commedia Investigazioni di F. Lanci. Roma 1856. 1 Bl. 27 S. mit 2 Taf. & 66 S. mit 4 Taf. (XXII. 56.)

Itinerario astronomico di Dante Allighieri per l'Inferno e pel Purgatorio narratoci da lui stesso co' suoi versi. [Per *Fr. Longhena.*] Milano, tipogr. Boniardi-Pogliani di Besozzi. 1861. gr. 8°. 31 S. (V. 81.)

Matelda nella divina foresta della Commedia di Dante Allighieri Disputazione tusculana. — Roma, nella Tipogr. Salviucci. 1857. 8°. 24 S. mit 2 Schlussbll. (V. 90.)

Concetto e forma della Divina Commedia Opera di *Domenico Mauro.* [Disp. 1—2.] Napoli, stabil. tipogr. degli Scienziati Letterati ed Artisti. 1862. [Auf d. Umschlagstit.: 1863.] 8°. 334 S. (V. 114.)

Sopra Dante Alighieri e sul concetto della divina Commedia aggiuntovi un commento al Canto XXXI del Paradiso del verso 37 al verso 93 per *G. E. Nosti.* Dresda, coi tipi di Meinhold & Söhne. 1866. 8°. VI, 31 S. (XVI. 37.)

Francesca da Rimini und ihre Verwandtschaft. Nach Dante's Commedia und geschichtlichen Zeugnissen von *Theodor Paur.* [Separat-Abdruck aus dem 44. Bande des Neuen Lausitzischen Magazins.] Druck von Jungandreas in Görlitz. [1867.] 8°. 18 S. (XXIV. 66.)

Historische Skizze zu Inferno Gesang XXVII. [Besonderer Abdruck aus dem 1. Bande der II. Auflage der Hölle von *Philalethes* d. i. König Johann v. Sachsen. Dresden u. Leipzig, Arnold. 1839.] 4°. 8 S. (I. 8.)

Continuazione del saggio di critica del *P. Ponta* sopra i Nuovi Studi del prof. Giuseppe Picci. [Bruchstück o. O. u. I.] 8°. 196—249 S. (V. 91.)

Ciel et Enfer ou Description du Globe Céleste Arabe qui est conservé au Musée mathématique Royal de Dresde [en Latin et en Allemand] Suivie d'un Supplément des Commentaires sur la Divine Comédie de Dante Alighieri [en Français] par *Charles H. Schier.* Dresde et Leipsic, Teubner. 1866. 4°. 2 Bll.; Globus Coelestis mit besond. Latein. Titel vom J. 1865. VIII, 71 S. & Supplément ebenfalls mit besond. Franz. Titel vom J. 1865. 28 S. (XII. 23.)

Della Dottrina che si asconde nell' ottavo e nono Canto dell' Inferno della Divina Commedia di Dante Allighieri Esposizione nuova di *Michelangelo Caetani Duca di Sermoneta.* — Roma, tipogr. Menicanti. 1852. 8°. 21 S. (V. 79.)

Di una più precisa Dichiarazione intorno ad un passo della Divina Comedia di Dante Alighieri nel XVIII. Canto del Paradiso proposta agli amici di questi studi da *Michelangelo Caetani* [*Duca di Sermoneta*]. S. l. et a. 8°. 10 S. (V. 124.)

La Matelda del Purgatorio di Dante per *Gaetano Trevisani.* [Napoli, tip. Sautto.] 8°. 22 S. (XXX. 101.)

Intorno ai due primi Canti della Divina Commedia Esercitazioni cronologiche, storiche, morali dell' Abate *Filippo Vedovati.* Venezia, tip. del Commercio. 1864. gr. 8°. 115 S. (V. 112.)

* * *

Illustrationen zu Dante's göttlicher Komödie. Von Petzholdt. Enthalten im Deutschen Kunstblatt. Zeitung für bildende Kunst und Baukunst. Organ der deutschen Kunstvereine. Hrsg. von F. Eggers. Jahrg. III. Leipzig, Weigel. 1852. gr. 4°. Nr. 29. S. 245—46. (II. 25.)

Die Ausstellung von Handzeichnungen [nach Dante's göttlicher Comödie]. Von C. Clauss. Enth. im Dresdner Journal 1867. Fol. Nr. 258. S. 1133—34 u. Nr. 262. S. 1155—56. (II. 93.)

Aus den Dante-Sammlungen des Königs Johann v. Sachsen.

Dante Allighieri's Göttliche Komödie in Zeichnungen von Bonaventura Emler. Nach den Originalcartons im Besitze Sr. Majestät des Königs Johann von Sachsen photographirt von Hanns Hanfstängl. Mit erläuterndem Texte von Karl Witte. Dresden, Hanfstängl. (1866.) 3 photogr. Taf. in fol. u. 1 Bl. 24 S. gedr. Text in Lex. 8°. (XIX. 49.)

Zu Dante's Purgatorio Ges. I. v. 28—51. Julius Hübner gezeichnet. Stahlstich von Weger in Leipzig. (1865.) kl. quer fol. 1 Bl. (I. 3.)

Chiesa di San Juliano il povero, e Via degli Strami, in Parigi. G. Niel del. et sculp. 1866. quer fol. 1 Taf. (XXXV. 115.)

Zu Parad. C. X. v. 137.

2. Opere minori.

Dantis Aligherii de Vulgari Eloquio sive Idiomate Libri duo cum Italica interpretatione Ioannis Georgii Trissini. 4. Bruchstück aus des Her-

ausgebers Ausgabe der "Opere minori di Dante" 1 Bl. 371—400 S. mit ebendaher entnommenem "Convito, Trattato IV" 257—319 S. (V. 102.)

La Vita Nuova e il Canzoniere di Dante Allighieri commentati da G. B. Giuliani. Firenze, Barbèra. 1863. kl. 16°. XX, 478 S. (V. 130.)

Dante Alighieri's prosaische Schriften mit Ausnahme der Vita nuova. Uebersetzt von Karl Ludwig Kannegiesser. Th. I—II. [A. u. d. Tit.: Bibliothek italienischer Classiker. Bd. XXVI—XXVII.] Leipzig, Brockhaus. 1845. gr. 12°. XII, 263 & VIII, 226 S. (XIV. 33. 34.)

* * *

Appendice alla Edizione del *Convito* di Dante Allighieri fatta in Padova dalla tipografia della Minerva nell' anno MDCCCXXVII. [Per Filippo Scolari.] Padova, Crescini. 1828. 8°. 2 Bll. 64 S. (V. 77.)

Index Lectionum in Academia Turicensi inde a die XXII. mensis Aprilis usque ad diem XXV. mensis Septembris M.DCCC.XXXIX habendarum. Insunt I. Carmen de bello in Runcivalle. II. Ioannis de Virgilio et Dantis Alagerii *Eclogae*. Edidit Io. Caspar Orellius. Turici, ex offic. Ulrichiana. 1839. 4°. 1 Bl. 32 S. (V. 88.)

Ueber Dante's Schrift *de vulgari eloquentia*. Nebst einer Untersuchung des Baues der Dante'schen Canzonen. Von Eduard Boehmer. Halle, Buchhandl. d. Waisenhauses. 1868. 8°. 1 Bl. 50 S. (VI. 64.)

Intorno alle *Epistole* latine di Dante Allighieri giusta l' edizione fattasene in Breslavia nel 1827 ed ultimamente in Livorno nel 1843 Lettera critica di Filippo Scolari, Giuntevi per ristampa le note alla Divina Commedia del reverendissimo arciprete che fu di Soave D. Bartolommeo Perazzini con altre illustrazioni ed alcuni luoghi di esso poema. Venezia, tipogr. all' Ancora. 1844. gr. 16°. 201 S. (V. 85.)

Academiae Fridericianae Halensis cum Vitebergensi consociatae Rector Alfredus Guilelmus Volkmann cum Senatu nomina civium suorum qui in certamine litterario in diem XXII. Martis a. MDCCCLXIII solennium Regis Augustissimi nataliciorum causa indicto praemia reportaverunt renuntiat novasque simul quaestiones in annum sequentem propositas promulgat. Praemissa est Dantis Alligherii *Monarchia* (Liber I.) msstorum ope emendata per Carolum Witte. Halis, form. Hendeliis. 1863. 4°. 2 Bll. 29 S. (V. 14.)

Academiae Fridericianae Halensis cum Vitebergensi consociatae Rector Wilibaldus Beyschlag cum Senatu nomina civium suorum qui in certamine literario in diem XXII. Martis a. MDCCCLXVII solennium Regis Augustissimi nataliciorum causa indicto praemia reportaverunt renunciat novasque simul quaestiones in annum sequentem propositas promulgat. Praemissa est Dantis Alligherii *Monarchia* (liber II.) msstorum ope emendata per Carolum Witte. Halis, form. Hendeliis. 1867. 4°. VI, 44 S. (V. 87.)

Ueber Dante's *Monarchie*. Von Eduard Boehmer. Halle, Buchhandl. d. Waisenhauses. 1866. gr. 8°. 24 S. (VI. 15.)

Dante Alighieri's lyrische Gedichte [*Rime*]. Italienisch und deutsch herausgegeben von Karl Ludwig Kannegiesser. Leipzig, Brockhaus. 1827. 8°. X, 492 S. (V. 75.)

Dante Alighieri's lyrische Gedichte [*Rime*]. Uebersetzt und erklärt von Karl Ludwig Kannegiesser und Karl Witte. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Th. I—II. [A. m. d. Tit.: Bibliothek italienischer Classiker. Bd. XV—XVI. 1856.] Leipzig, Brockhaus. 1842. gr. 12°. XXIV, 252 & LXXXII, 240 S. (XIV. 31. 32.)

Das neue Leben [*Vita nuova*] von Dante Alighieri. Aus dem Italienischen übersetzt und erläutert von Karl Förster. [A. m. d. Tit.: Bibliothek italienischer Classiker. Bd. XXIII.] Leipzig, Brockhaus. 1841. gr. 12°. XIV, 158 S. (XIV. 35.)

Anhang.

Tofet und Eden oder die Divina Commedia des Immanuel ben Salomo aus Rom. Aus dem Hebräischen übersetzt und zur sechshundertjährigen Jubelfeier Dante Alighieri's in Florenz herausgegeben von M. E. Stern. Wien, Herzfeld & Bauer. 1865. 8°. 3 Bll. 82 S. (I. 48.)

An Platen. Ein Gedicht in vier Gesängen von Julius Schanz. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Dresden, Heinze. 1868. gr. 16°. 45 S. (XXIII. 129.)

Vittoria Colonna, eine Lebensskizze, dargestellt von Emma Wackerhagen. Mit einem Vorworte von Heinrich Thiele und dem Porträt der Vittoria Colonna nach einer Medaille in Kupferstich von Friedrich Bretschneider. Halle, Mühlmann. 1861. 16°. X, 108 S. mit 1 Taf. (XXVII. 70.)

Hierüber besitzt die Bibliothek noch eine Partie Avertissements und Zeitungsblätter, die deutsche Dante-Gesellschaft, sowie die Dante-Schule zu Marseille betreffend.

Der Anfang zu einer Dantebibliothek ist also gemacht. In der Erwartung, dass sich mit der Vergrösserung der Bibliothek bald auch ein Bedürfniss nach der Benutzung derselben bei dem Publikum zeigen werde, hat der Unterzeichnete den dazu erforderlichen Entwurf einer Bibliothekordnung ausgearbeitet, welcher der Begutachtung und resp. Bestätigung des Gesellschaftsvorstandes hiermit unterstellt wird. Dieser Entwurf lautet:

§. 1.

Die Bibliothek wird in Dresden und zwar womöglich im Anschlusse an die Dantesammlung des Protektors der Gesellschaft, Sr. Majestät des Königs Johann von Sachsen, aufgestellt, und vorläufig der Obhut von Allerhöchstdessen Bibliothekare überwiesen.

§. 2.

Die Ansammlung und Vermehrung der Bibliothek geschieht theils auf Beschluss des Gesellschaftsvorstandes durch Anschaffung aus den Gesellschaftsfonds, theils und namentlich auch durch freiwillige Beiträge, die von Seiten der Gesellschaftsmitglieder, sowie der Verfasser und Verleger von Danteschriften erbeten werden. Insbesondere wird erwartet, dass Diejenigen, welche die Bibliothek benutzen, und die zugleich Herausgeber von Danteschriften sind, sich veranlasst finden mögen, ein Exemplar ihrer Danteschriften zur Vermehrung der Bibliothek unentgeltlich darzubringen. Die Bekanntmachung des Zuwachses der Bibliothek erfolgt von Zeit zu Zeit im "Neuen Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft. Herausgegeben von J. Petzholdt."

§. 3.

Ueber die zur Bibliothek gehörigen Gegenstände wird ein systematisches Verzeichniss mit alphabetischem Register angelegt und regelmässig fortgeführt. Der Generalversammlung oder auch dem Gesellschaftsvorstande bleibt es vorbehalten zu beschliessen, ob und wann dieses Verzeichniss zur Vertheilung unter die Mitglieder der Gesellschaft durch den Druck bekannt gemacht werden solle.

§. 4.

Die Benutzung der Bibliothek steht in der Regel nur den Mitgliedern der Gesellschaft frei, sowohl denen, die sich in Dresden aufhalten, als auch auswärtigen, welche letztere jedoch bei Entleihung von Bibliotheksgegenständen die ausdrückliche Verpflichtung übernehmen, dass sie die gesammten mit der Entleihung ausserhalb Dresden verbundenen Unkosten für Correspondenz, Transport und Verpackung aus eigenen Mitteln zu tragen haben. Die Vergütung für Verpackung wird durch Postvorschuss erhoben. Uebrigens geht jede Sendung auf Gefahr des Entleihers.

§. 5.

Alle Auswärtige, welche Bücher aus der Bibliothek zu entleihen wünschen, müssen entweder durch ihre Stellung in irgend einem öffentlichen Amte eine Gewähr der Sicherheit selbst bieten, oder eine solche Gewähr durch ein in einem öffentlichen Amte angestelltes Gesellschaftsmitglied für sich bieten lassen.

§. 6.

Für die Entleihung der Bücher — von denen jedoch besonders seltene und kostbare Werke, sowie alle Lexikalien ausgeschlossen bleiben, die nur an Ort und Stelle benutzt werden können — gilt als Regel, dass dem Entleiher eine Frist von vier Wochen und nur, wenn um Verlängerungsfrist nachgesucht, und dieselbe im Falle keiner anderweitigen Verwendung der Bücher von der Bibliotheksverwaltung bewilligt worden ist, von nochmals vier Wochen zur Benutzung der Bücher zugestanden wird.

Für die Zeit der Bibliotheksrevision, die zu regelmässig wiederkehrenden, näher zu bestimmenden Zwischenräumen stattfindet, werden Bücher nicht ausgegeben, und sind Alle, welche Bücher bereits geliehen erhalten haben, ohne Ausnahme verpflichtet, dieselben ohne alle Rücksicht auf die regelmässigen Leihfristen zurückzuliefern.

§. 7.

Alle, welche die entliehenen Bücher zur rechten Zeit und in unbeschädigtem Zustande zurückzugeben verabsäumen, und an die Zurückgabe sich erst mahnen lassen, trotz dieser Mahnung aber mit der Zurückgabe immer noch zögern, und dazu erforderlichen Falles erst auf gerichtlichem Wege angehalten werden müssen, verlieren für die Zukunft allen und jeden Anspruch auf Benutzung der Bibliothek.

§. 8.

Wer Bücher verliert oder beschädigt, der ist verbunden, für dieselben entweder, falls sie noch im Buchhandel zu haben sind, den vollen Ladenpreis nebst Kosten des Einbandes zu bezahlen, oder, falls sie nur auf antiquarischem Wege oder wohl gar zu erhöhten Preisen beschafft werden könnten, die Bücher in natura wieder zu beschaffen, oder nach einem von der Bibliotheksverwaltung zu bestimmenden Taxwerthe Ersatz dafür zu leisten. Uebrigens verliert ebenfalls, wer wiederholt des Verlustes oder der Beschädigung von Büchern sich schuldig macht, allen und jeden Anspruch auf Benutzung der Bibliothek.

J. Petzholdt.

Nachträgliches zum ersten Bande dieses Jahrbuches.

Zu dem Aufsatz "**über Dante's Familiennamen.**"

(S. 145—168.)

Den S. 153 erwähnten Antworten kundiger Sprachforscher ist noch die von Heinrich Leo und zwar mit der Bemerkung hinzuzufügen, dass sie noch vor den drei bereits mitgetheilten geschrieben ward:

"Der name Aldi-ghiero, der offenbar ein deutscher, wahrscheinlich der buchstabenzusammenstellung nach nicht sowohl ein langobardischer als noch gothischer ist (in Toscana sind ja so viele Gothen zurückgeblieben), hängt zusammen mit den verben: *alan* und *geisan*.

Alan ist als verbum nur noch altnordisch im gebrauche erhalten (inf.: *ala*, präs.: *el*, prät.: *ôl*). Es bedeutet: nutrire. Gothisch ist davon nur ein abgeleitetes, schwaches verbum *alian*, saginare, mästen übrig. Das goth. subst. *alian* bedeutet vigor, energie, eifer (der zustand, welcher durch gute pflege hervorgebracht wird) — dasselbe das althochd. *ellan*. Durch alle deutsche dialecte geht das adjectiv: *alt* (goth. *alds*, nord. *aldr*, angels. *eald*, althochd. *alt*), welches eigentlich bedeutet: *nutritus*, *adultus*, *vegetus* und dann *eminens* und *vetus* und in letzter bedeutung hauptsächlich begegnet. — Als subst. feminin. kömmt gothisch auch *alds* vor; dasselbe als subst. masc. nordisch *aldr;* als substant. fem. angels. früher *ealdu* später *yldo*; diese alle

in der bedeutung 1) leben 2) zeitalter 3) zusammenlebende menschen, zeitgenoszen, welt — wie das franz. *monde.* — endlich begegnet altnord. das subst. neutr. *eldi,* nutrimentum, alimentum — und angelsächs. *ealu,* altnord. *öl,* engl. *ale,* cerevisia, potus nutricus.

Geisan ist als verbum verloren. Es musz bedeutet haben: ausstrahlen, ausschieszen von etwas. Ableitungen davon sind altnord. *geisli,* radius, strahl, glanz — die erde wird dichterisch benannt: *geisla grund,* der strahlen boden — weil die strahlen der sonne auf sie fallen. Weil der strahl eine gerade linie bildet und weil er trifft — heiszt auch ein stab *geisl* (baculus); daher althochd. *keisila,* flagellum, mittel- und neuhochd. *geisel;* — gothisch ist noch ein abgeleitetes verbum: *usgeisnan.* Da *us* hier präposition ist und dem sinne nach unserem deutschen *ver-* entspricht — die bildungen aber, welche *n* vor die verbale bildungssylbe setzen, zustände bezeichnen, bedeutet *usgeisnan* etymologisch: verstrahlt sein — wirklich wird es gebraucht wie lateinisches *percelli,* erschrocken, niedergedonnert sein. Allgemein durch alle deutsche dialecte geht das wort *gêr* (für *geis* — die wandelung des *s* in *r* ist sehr häufig, wie aus *friesen frieren* geworden ist, während *frost* bleibt; aus *kiesen* — *kieren* (fälschlich: *kühren*) — so aus *geis gêr*), althochd. *kêr,* altnord. *geir,* angels. *gâr* hasta — goth. *gais* — ursprünglich wohl auch radius, geschosz überhaupt. Ferner hat noch das altnordische das abgeleitete verbum *geisa,* cum impetu ferri, ruere, furere — und das angels. *gâst,* das althochd. *keist,* das mittel- und neuhochd. *geist,* ursprünglich wohl: das kräftige bewegen oder die bewegungskraft, enthusiasmus — dann animus, spiritus.

Aldi-ghiero, scheint mir also ein uralter deutscher name mit der bedeutung: der *strahl,* glanz, das geschosz des zeitalters, der genoszen, der *welt.* Ich halte den namen für ursprünglich gothisch, weil ähnlich gebildete gothische namen

begegnen, z. B. *Hrada-gais;* — und weil das langobardische wesentlich althochdeutsche lautstufe hat, der name dann also jedenfalls *Altichiero* lauten würde, oder wenigstens *Altighiero*; eine assimilation aber von *Alti* in *Alli* schwerlich denkbar wäre. Wäre der name langobardisch, dann müszte er wohl mit *aldio* (der bevorzugte unfreie Mann, der lasze, der censualis, fiscalinus) zusammenhängen, und könnte nur bedeuten: der strahl, schosz der aldien — schwerlich aber wird man eine familie als schöszling unfreier leute bezeichnet haben, nachdem sie zu glänzenderem losze gelangt. Auch ist wohl der name ursprünglich personen-, nicht geschlechtsname; und erst als ein ausgezeichneter *Aldighiero* nachkommenschaft hinterlassen, ist der Name *degli Aldighieri* entstanden."

Zu dem Aufsatz "**über die neueren Arbeiten zur Kritik des Textes der Divina Commedia**" S. 265—331.

Die auf S. 273 erwähnten Abweichungen des Monte-Cassineser Abdruckes von dem Berichte des P. Ab. Costanzo hat mich veranlasst, in dem berühmten Benedictinerkloster selbst Nachfrage zu halten. Die vom Padre Cesare Quandel, dem Verfasser der dem Drucke vorausgeschickten Abhandlung "*Edizione del codice Cassinese*" mir bereitwilligst gewährte Auskunft ergiebt, dass die auffallendste Verschiedenheit zwischen den beiden Berichten (Parad. xiii. 27) auf einem blossen Versehen der neuen Ausgabe beruht. Der Cassineser Codex hat ganz wie Costanzo berichtet: *Ed in una persona essa et humana.* Ueber dreien dieser Worte finden sich aber Interlinearglossen: über *persona* "*sostanza*", über *essa* "*divinitas*" und über *l' umana* "*natura*". Nun hat der Setzer zwar die beiden letzten Glossen an ihre rechte Stelle gesetzt; die erste aber, statt sie zwischen den Zeilen einzufügen, an Stelle des glossirten Wortes "*persona*" in den Text selber aufgenommen. — Dagegen bestätigt mein gütiger Berichterstatter ausdrücklich

für Purg. xxiv. 24 die Lesart der Ausgabe *e la vernaccia*, so dass es in der That unbegreiflich bleibt, wie der Ab. Costanzo gerade um einer von dieser abweichenden Lesart (*in la vernaccia*) willen die Cassineser Handschrift so überschwänglich hat loben können. — Zu der dritten Differenz (Inf. xviii. 12) wird hervorgehoben, dass in der Handschrift, wie das Facsimile allerdings ergiebt, *s* und *f* häufig eine zum Verwechseln ähnliche Gestalt haben, weshalb namentlich an jener Stelle ebensowohl *rende figura* als *rende ſigura* gelesen werden könne. Indess fügt Pater Quandel hinzu: *In questo solo caso il P. Ab. di Costanzo potrebbe aver ragione*, und dem ist gewiss beizupflichten. An den übrigen 26 Stellen, für welche Blanc's *Vocabulario* das Wort *sicuro* nachweist, ist es nach dem Cassineser Druck in dem Codex mit *c*, nicht mit *g* geschrieben (*sicuro* oder *securo*). Letzterer wird also auch fernerhin als ein Zeugniss für die von Dionisi und Lombardi vertheidigte Lesart *rende figura* gelten müssen.

Was auf S. 281 über Luciano Scarabelli's neue Ausgaben des Commentars von Jacopo della Lana gesagt ist, habe ich später in der Augsb. Allgemeinen Zeitung (8. Sept. 1867) in gleichem Sinne wiederholt, damit auch diejenigen Freunde dieses Zweiges der Literatur, welche sich mit dem Dante-Jahrbuch oder doch mit dieser Abhandlung nicht bekannt gemacht hätten, von dieser verdienstlichen Publication Kunde erhielten. Dabei habe ich wegen alles Dessen, was ich mit dem Herausgeber persönlich auszufechten hatte, und das ist ja nicht wenig, ausdrücklich auf das Jahrbuch verwiesen. Am Schlusse des Jahres 1867 hat nun Herr Scarabelli als Anhang zum dritten Bande seiner Ausgabe, diesem sich in der Paginatur anschliessend, eine *Rivista* gegeben. Hier spricht er p. 565 seine Verwunderung darüber aus, dass ich nach den energischen Angriffen des Jahrbuches mich so anerkennend geäussert habe: "*il maraviglioso è che qualche tempo da poi il Sign. W.*,

forse pentito d' avere sì mal combattuto e di avere quasi offeso chi non sarebbe stato disposto di tacersi, mandò alla Gazzetta celebratissima d' Augusta" ecc. — Zu einem solchen Erstaunen liegt indess keinerlei Grund vor, da der Zeitungsartikel auf das vollständigste mit der vorhergegangenen Abhandlung übereinstimmt, auch lediglich den erfolgten Wiederabdruck des Commentars empfiehlt, ohne der Behandlung, welche Scarabelli dem Texte der Divina Commedia hat widerfahren lassen, mit einem Worte zu gedenken. Was mein Kämpfen mit stumpfen Waffen ("*combatter male*") anlangt, so gesteht Herr Scarabelli schon auf der nächsten Seite "*Ora in questa seconda edizione sono rimasti alcuni néi che qui correggerò anche per giustizia al Sig. W.*", und in der That werden nun p. 568—570 einige der plumpen Schnitzer, welche das Jahrbuch gerügt hatte, berichtigt. Man vgl. z. B. die Berichtigungen zu p. 55, 56 mit Jahrbuch S. 284, zu p. 124 mit Jahrb. S. 315, zu p. 329 mit Jahrb. S. 329, zu p. 333 mit Jahrb. S. 321, zu p. 473 mit Jahrb. S. 322. — Freilich ist das nur ein kleiner Bruchtheil der im Jahrbuch nachgewiesenen Fehler und Ungenauigkeiten der Scarabelli'schen Ausgabe (vgl. auch meine Dante-Forschungen Anm. zu S. 367, 376, 384 [alle drei Anmerkungen dieser Seite] 386, 387), und wenn er sich ausdrücklich darauf beruft, er sei, *offeso, non disposto di tacersi,* so hat er es sich selber zuzuschreiben, wenn nun die Vermuthung gegen ihn spricht, er schweige den weiteren Rügen gegenüber, weil seiner Beschwerde die Einrede der Wahrheit entgegenstehen würde. Wenn übrigens Prof. Scarabelli meint, wir kämpften deshalb mit ungleichen Waffen, weil, wie er p. 566 sagt: *i librai del Sig. W. gli pagano bene i suoi lavori* und weiterhin *egli ebbe denari da girare i paesi in cui i codici sono*, was für ihn nicht der Fall sei, so kann ich ihn in beiden Beziehungen beruhigen. Meine literarischen Reisen, insbesondere diejenigen, auf denen ich Dante-Handschriften untersuchte, haben mich mein gutes

Geld gekostet, und was die im Jahrbuch gedruckten Abhandlungen, die hier allein in Frage stehen, betrifft, so ist die Casse der Dante-Gesellschaft noch nicht reich genug, um die Mitarbeiter jenes Jahrbuches im mindesten zu honoriren.

S. 283. Giansante Varrini ist nicht Neapolitaner, sondern Bolognese.

Zu S. 299. Der P. Bartolommeo Sorio, von dem sich noch so viel bedeutende Arbeiten für altitalienische Literatur hoffen liessen, ist bereits am 14. April 1867 gestorben und hat den auf ihn bezüglichen Theil des Jahrbuches wol sicher nicht mehr zu sehen bekommen.

Zu S. 311. Herr Francesco Gregoretti hat in einer neueren Nummer der Venetianer Zeitung sich gegen Fanfani's vielfachen Tadel lebhaft verwahrt, und dabei vorübergehend erwähnt, dass er auch jetzt noch der Berliner Ausgabe der *Divina Commedia* bei aller sonstigen Anerkennung für deren Urheber, ein Verdienst nicht zugestehen könne.

Zu S. 316. Verleitet durch die Worte des Cav. Francesco Palermo (in *Dante e il suo secolo* p. 914) "*come diciamo àltrove più estesamente*", wozu "*I Manoscritti Palatini* Vol. III *prefazione*, cap. I citirt ist", nahm ich an, der dritte Band des Kataloges der *Palatina* sei zu jener Zeit schon erschienen gewesen und mir nur noch nicht zu Händen gekommen. Das war ein Irrthum. Jener dritte Band trägt erst die Jahreszahl 1868 und so hat Herr Palermo noch auf die drei ihn betreffenden Octavseiten des Jahrbuches antworten können, wozu er nicht weniger als fünfzehn Seiten (679—693) in Grossquart verwendet. Mein Herr Gegner hält an seiner Ueberzeugung, in dem sogenannten *Quinterno* ein Autograph Petrarca's entdeckt zu haben, unerschütterlich fest. Sie Anderen mitzutheilen, scheint ihm noch nicht sonderlich gelungen zu sein. Nach p. 697—703 hat er über die Gleichheit der Schriftzüge mit unzweifelhaften Manuscripten Petrarca's acht Sachverstän-

dige befragt. Unter ihnen hat sich nur der mir unbekannte Achille Gennarelli zu Gunsten Palermo's ausgesprochen. Entgegengesetzter Meinung waren die drei anerkannten Florentiner Handschriftenkenner Crisostomo Ferrucci, Gaetano Milanesi und Cesare Guasti. Die römischen Gelehrten Amati, Santucci und Carinei finden eine gewisse Aehnlichkeit (*analogía*) der Schriftzüge, und Cossa in Mailand nähert sich insofern der Ansicht Gennarelli's, als er zwischen den Postillen des ihm mitgetheilten Facsimile's und dem Ambrosianer Virgil Uebereinstimmung zu finden glaubt. Auf so schwachen Füssen steht also der äussere Beweis!

Um das Gewicht meiner Berufung auf die Verschiedenheit der Orthographie des *Quinterno* und der Ubaldini'schen Originalhandschrift Petrarca'scher Gedichte zu widerlegen, sagt Palermo p. 681, 82, weder sein eigener noch Ubaldini's Abdruck sei in dieser Hinsicht genau. Das soll sich in der ersten Beziehung schon aus dem (mir nicht vorliegenden) Facsimile des *Quinterno* ergeben. Ich muss diese Selbstanklage dahin gestellt sein lassen; jedenfalls aber kann Herr Palermo Niemandem, der an seine Genauigkeit glaubte, daraus einen Vorwurf machen. Und hätte der Herausgeber des *Quinterno* überall consequent die correcte oder doch jetzt übliche Orthographie der ungebräuchlichen des Manuscriptes substituirt, so möchte es noch hingehen; seinen eigenen Angaben nach hat er aber theilweise das Gegentheil gethan. In der Anmerkung zu p. LVII der *Prolegomeni* war unter andern hervorgehoben, dass der *Quinterno* die dritte Person im Singular des *Perfetto* von *essere* "*fo*", nicht "*fu*", zu schreiben pflege. Darauf entgegnet er, im 11. Gesange des Parad. habe sein Manuscript nicht weniger als siebenmal "*fu*". Allerdings findet es sich in seinem Abdruck viermal (Vers 98, 118, 119 und 121). Ausserdem einmal (Vers 38) im Reime, was natürlich nicht zählt "*fue*". Als die beiden anderen Male können nur Vers 13 und 37 gemeint sein; wenn aber in ihnen die

Handschrift "*fu*" liest, warum in aller Welt setzt der Herausgeber an dessen Stelle das halbbarbarische "*fo*"?

Herrn Palermo bei seinen Versuchen, die von mir als Petrarca's unwürdig bezeichneten Lesarten des *Quinterno* zu rechtfertigen, Schritt für Schritt zu begleiten, wäre eine sehr undankbare Mühe. Wunderlichkeiten genug kommen dabei heraus; wie wenn p. 691 das "*gloriosa nota*" (für "*rota*") in x, 145 ernsthaft aufrecht erhalten wird, weil dasselbe Wort, wenn in verschiedenem Sinn gebraucht, zweimal im Reime gebraucht werden dürfe. Wäre im 143. und im 145. Vers "*nota*" zu lesen, so würde es ja an beiden Orten denselben Sinn, nämlich: vom Tact geregelte musikalische Bewegung haben. — Auch "*più di mille foglie*" (statt "*soglie*") xxx. 113 wird p. 690 in Schutz genommen. *Foglie* solle nämlich hier "*Folien*" bedeuten, wie man sie Edelsteinen, namentlich unächten, unterzulegen pflegt, um ihnen künstlichen Glanz zu verleihen. Um zu erkennen, in welchem Masse misslungen dieser Versuch sei, genügt es, sich das dadurch gebotene Bild auszumalen: Ich sah die Geister der Seligen, rings um das Gotteslicht geschaart, sich in mehr als tausend — nicht etwa Edelsteinen, sondern — Folien spiegeln. — Anderweitige Ausreden sind, Petrarca sei über manche Lesarten noch nicht im Klaren gewesen, für die meisten von mir als unhaltbar gerügten Lesarten fehle es, wie p. 687 bis 689 ausführlich belegt wird, in anderen Handschriften und alten Ausgaben nicht an Autoritäten, die meisten seien nicht von sonderlicher Bedeutung, auch habe Petrarca an die Arbeit noch nicht die letzte Hand gelegt. — Wenn der grosse italienische Lyriker, wie Herr Palermo p. 683 hervorhebt, sich die Aufgabe gestellt hatte, Dante's Gedicht von den Entstellungen der Abschreiber zu säubern, so sollte man meinen, es hätte für ihn nicht erst wiederholter Erwägungen bedurft, um so plumpen Verstössen, wie die Mehrzahl der von mir aufgeführten ist, aus dem Wege zu gehen. Dass aber Petrarca eine solche Ab-

sicht gehegt, ist mehr als zweifelhaft. Offenbar stützt Palermo diese Annahme auf die Stelle des bekannten Briefes an Boccaccio, in welcher er den *ineptissimi laudatores* des Dichters vorwirft, dass sie *scripta ejus pronunciando lacerant atque corrumpunt*, und dann hinzufügt: *quae* (nämlich *scripta*) *ego forsitan, nisi me meorum cura vocaret alio, pro virili parte ab hoc ludibrio vindicarem:* also nur, wenn er nicht, wie doch der Fall sei, mit eigenen Arbeiten genug und übergenug zu thun hätte, würde er vielleicht jener *laceratio* und *corruptio* entgegentreten. Wie wenig er aber ernsthaft an ein solches Unternehmen dachte, beweist die bald folgende Stelle desselben Briefes, in der er den Vorwurf, dass er auf Dante, der seinen Ruhm nur durch italienische Poesie erworben habe, neidisch sei, als lächerlich zurückweist: dergleichen italienische Verse habe er zum Zeitvertreib in seiner Jugend genug gemacht; über diesen Standpunkt der Volkspoesie sei aber der Dichter der *Africa* jetzt weit erhaben: "*Quam veri faciem habet, ut invideam illi qui in his aetatem totam posuit, in quibus ego vix adolescentiae florem primitiasque posuerim, ut quod illi artificium, nescio an unicum, sed profecto supremum fuit, mihi jocus atque solatium fuerit ingenii rudimentum*"?

Auch die Trivialitäten und Irrthümer der Anmerkungen und deren gelegentliche Abweichung vom Texte sucht Herr Palermo zu rechtfertigen; ob aber mit Erfolg, ist billig zu bezweifeln. Als Kanon stellt er in dieser Hinsicht p. 685 auf: *Lo scrittore de' frammenti non prese da altri commentatori chè quel che voleva confutare.* Wie bewährt sich nun dieser Kanon? Zu XVI. 136 findet sich eine unhistorische Erzählung über den Zwist der Uberti und Buondelmonti, die fast wörtlich aus dem *Laneo* (bei Scarabelli zu Vers 152) übersetzt ist. Dazu kein Wort von *confutazione* oder Berichtigung. Zu XVII. 15 lesen wir die derselben Quelle entlehnte schöne Belehrung über spitze, rechte und stumpfe Winkel, die für den geometrischen Unter-

richt in Quinta ganz wohl am Platze wäre. Auch hier vermisse ich jede Widerlegung, ja ich bezweifle, ob Petrarca eine solche unternommen haben würde, selbst wenn *Laneo* noch weiter zu der nicht minder kühnen und tiefsinnigen Behauptung fortgeschritten wäre, dass zwei mal zwei vier macht. Ganz das Gleiche gilt von der Ausführung über die Zahl der im Jahre enthaltenen Tage (xxvii. 143), welche, obwohl erheblich abgekürzt, ebendaher stammt, und von so manchem Andern. Auch da will jener Kanon nicht zutreffen, wo der Schreiber des Textes, wie xxv. 29, die eine Lesart (*l' allegrezza*) aufnimmt und die andere (*la larghezza*) mit *alias* an den Rand setzt; dann aber der Postillator, wiederum aus dem unvermeidlichen *Laneo*, die nur zur letzteren passende Erklärung ohne alles Weitere entlehnt. — Wenn endlich Herr Palermo meinem Argumente, Petrarca habe unmöglich die schon von Abälard widerlegte Identität des Attischen und des französischen Dionysius als feststehend annehmen können, mit der Frage entgegentritt, wo denn der Begründer der Scholastik dergleichen gesagt habe, so kann ich mein Befremden nicht unterdrücken, dass der gelehrte Bibliothekar sich eines der bekanntesten Ereignisse aus Abälard's Leben, wie er nämlich gerade wegen jener Behauptung genöthigt ward, das Kloster Saint Denys zu meiden, nicht erinnert hat.

Die arge Uebereilung, durch welche Palermo, indem er zwei Noten der Berliner Ausgabe mit einander verwechselte, sich zu jener pathetischen Apostrophe sittlicher Entrüstung gegen mich (Jahrb. S. 318, 19) verleiten liess, hat er nicht umhin gekonnt, jetzt p. 396 selbst zurückzunehmen. Um indess die Apostrophe aufrecht zu erhalten, wirft er mir nun vor, die *Divina Commedia* durch einen anderen *verso spropositato* verunziert zu haben. Der Vers Parad. xxiv. 130, sowie er in der Berliner Ausgabe laute:

Ed io rispondo: Io credo in uno Dio (soll heissen *Iddio*),

habe eine Sylbe zu viel. Ist nun "*in uno Dio*" gemeint*), so wird dem hyperboreischen Nichtkenner italienischen Versbaues vorgeworfen, dass er den Vers gerade so wiedergegeben, wie er seit nun bald drei Jahrhunderten auf die Autorität beider Ausgaben der Academie der *Crusca* in hunderten italienischer Drucke der *Divina Commedia* zu lesen ist. Sollte aber der wirkliche Berliner Text ("*Io credo in uno Iddio*") gemeint sein, der aus dem "*Io credo*" der *Crusca* und aus dem "*uno Iddio*" Lombardi's und anderer Ausgaben zusammengesetzt ist, so liegt auf der Hand, dass derselbe gerade wie je einer seiner Vorgänger in "*rispondo Io*" und in "*uno Iddio*" die jedesmalige Endsylbe des einen mit der Anfangssylbe des darauf folgenden Wortes zusammengezogen hat. Es sind das im Italienischen so selbstverständliche Elisionen, dass man sie gar nicht erst als Varianten anmerkt. Zu Herrn Palermo's Beruhigung bemerke ich übrigens, dass die Ausgabe von Ugo Foscolo, dem man ja einige Kunde italienischer Versification zuzugestehen pflegt, genau ebenso liest, wie die an den Ufern der Spree gedruckte.

Ich greife zum Schluss auf die Kritik des Pater Francesco Berardinelli zurück, deren das Jahrbuch S. 300—311 mit grösster Anerkennung gedenkt. Im vergangenen September wurde mir die Freude, diesen gelehrten Geistlichen persönlich kennen zu lernen. Auf seinen Wunsch theilte ich ihm die im Mailänder *Politecnico* erschienene Uebersetzung der Abhandlung des Jahrbuches mit. Er hatte die Freundlichkeit, sie mir mit nachstehendem Briefe zurückzuschicken, den ich ohne Indiscretion veröffentlichen zu dürfen glaube:

---

*) Da die Bibliothek meines Wohnortes den dritten Band des Palermo'schen Kataloges noch nicht erhalten, so kann ich mich nur auf Excerpte stützen, die ich während meiner letzten italienischen Ferienreise, allerdings sehr flüchtig, in meine Schreibtafel notirt habe.

Collegio della Civiltà Cattolica 29. Sett. 1868.

Chiarissimo.

Ho letto con molto interesse le sue dotte osservazioni intorno ai nuovi lavori di Critica sopra il testo da lei ricorretto della Div. Com. Per la parte che mi riguarda, in primo luogo ringrazio la sua squisita cortesia di quelle lodi di cui m' è larga, e che io sento di non meritare. In secondo luogo non ho nessuna difficoltà di confessarle, che alcune di quelle lezioni del suo Testo, che io giudicai inferiori per merito a quelle della Vulgata, sono state da lei ottimamente difese. Queste sono l' "Eh" invece di "Ahi"; "Poi ch' éi" invece di "Poi ch' ebbi"; "mai drappo" invece di "ma' in drappo." In quest' ultima mi parve che la Grammatica non reggesse. Fu un mio granchio, per usare la gentil frase dello Scarabelli: ed aggiungo che neppure manca la corrispondenza coll'inciso precedente, che questi non vi scorge, ed Ella (implicitamente almeno) pare che gli conceda. Dico adunque che queste lezioni, e forse anche qualche altra, da lei ribadite in questo suo scritto, non esiterei aggiungerle, se non a quelle della prima categoria, che qualificai di perle dantesche da Lei restituite alla Div. Com., certo a quelle della seconda, che io reputai egualmente accettabili, che le corrispondenti della Vulgata.

Quanto alla parte sostanziale del giudizio da me proferito sul suo Lavoro, se Ella si rammenta, io solo diffidava, che il suo metodo potesse raggiunger lo scopo di dare il Testo esatto di Dante, o almeno il più esatto possibile: e ciò non per difetto di abilità che fosse in Lei, ma sì per mancanza di sussidii e strumenti necessarii alla Critica. Quanto però ad essere un' opera insigne di Critica sopra il Testo della Div. Com., e tale che dovesse formare uno de' fondamenti più indispensabili a chi volesse proseguire il medesimo proposito di rammendare sempre in meglio la lezione della Div. Com.; cotesto è un merito che io già riconobbi, e di bel nuovo riconosco nella sua opera.

Mi duole che lo Scarabelli, in luogo di dimostrarle come Italiano, gratitudine e riconoscenza per tante fatiche da Lei durate sopra il nostro maggior Poeta, l' abbia ricambiata di parole acerbe e indecorose. Ma Ella si è vendicata da gentiluomo; cioè dissimulando le ingiurie, e dimostrandogli con ragioni evidenti, ma senza fiele, il suo torto. Nel che è riuscita a meraviglia.

Ma grazie al Cielo di ben altra guisa si son comportati con Lei altri illustri Italiani. Ed Ella si può a ragione consolare degli sgarbi di uno colle dimostrazioni di altissima stima, che le porgono molti altri, che a giusto titolo sono riputati luminari della nostra letteratura. Certo si presterà più fede ad un Fanfani, ad un Sorio, ad uno Scolari sopra quistioni di Critica Dantesca che ad uno Scarabelli; al qual credo di non far torto, se non lo metto al disopra di quest' insigni Dantisti. Io non posso per niuna guisa paragonarmi con nessun di costoro: non credo però di essere inferiore a veruno di essi nella stima, che come studioso di Dante ho concepito della sua opera, e nella viva gratitudine, che come Italiano Le professo. Accetti, Sig. Professore, questi miei sentimenti, come sincere espressioni del mio animo, e mi creda

di V. S.
Dmo servitore ed ammiratore
Francesco Berardinelli d. C. d. G.

Berichtigungen und Nachträge zum gegenwärtigen Bande.

S. 151 Z. 4 v. u. lies: "schliesslich als unbrauchbar."
„ 152 „ 13 lies: "— nicht ein Stück."
„ „ „ 1 v. u. lies: "Himmelfahrt als der."
„ 156 „ 4 des Textes v. u. lies: "passen die Erklärungen."
„ 160 „ 12 v. u. lies: "werden sie euch darum thun."
„ „ „ 4 v. u. lies: "die Farbe des Blutes."
„ 162 „ 8 des Textes v. u. lies: "Verliert sie aber."

Zu S. 233. Herr Dr. Busson hat die hier gegebenen Andeutungen in einer unter der Presse befindlichen besonderen Schrift: "Die florentinische Geschichte der Malespini und deren Benutzung durch Dante," und namentlich in deren sechstem Capitel, weiter ausgeführt und an mehr denn zwanzig Stellen, statt der drei, auf welche er sich hier beschränkt hat, jene Chronik als die Quelle des Dichters nachgewiesen.

Zu S. 249. Durch Michele Amari's freundliche Vermittelung habe ich vom Commendatore Spano in Cagliari eine Vergleichung der letzten, in der dortigen Handschrift allein enthaltenen Terzinen des dritten Gesanges erhalten. Unter diesen Varianten ist eine einzige einigermassen bezeichnende V. 122 "*Choloro che muojon.*" Dies "*Color*" findet sich in den Manuscripten nicht eben häufig, unter anderen aber in den Batines'schen Nummern: 6, 45, 133, 225, 241, 243, 367, 382, 478.

Zu der Anmerkung S. 301, 302. Damit die Aeusserungen des geehrten Herrn Verfassers über den Grafen Perseo Faltoni nicht missverstanden werden, bemerke ich, dass ich in ihm auf meiner letzten italienischen Reise einen angesehenen und in seiner Stellung als Civilingenieur, so weit ich wahrnehmen konnte, anerkannten und vielbeschäftigten Mann kennen gelernt habe. Es war derselbe zur Zeit der Wiederentdeckung und Restauration des Giotto'schen Frescobildes, als sehr junger Mann, Marini's Gehülfe. Sowol dieser als die bei der Angelegenheit betheiligten Organe der Regierung hatten ein Interesse daran, das Verdienst Kirkup's und seiner Genossen zu verkleinern, oder richtiger ganz wegzulügen. So mag ihm die Fabel vorerzählt und von ihm geglaubt sein, die später in den Berliner Zeitungsartikel überging. Ich verdanke der Güte des Grafen Faltoni eine Wiederholung der dem Berliner Bilde zum Grunde liegenden Durchzeichnung, und wenn ich auch einräumen muss, dass mir der Ausdruck der Arundel'schen Chromolithographie mehr zusagt, so unterliegt es doch gegenwärtig für mich keinem Zweifel, dass sowol die Faltoni'sche als die Kirkup'sche Zeichnung selbständige Nachbildungen des Originals im Bargello sind. Nicht nur der Mund, sondern auch der Schwung der Augenbraue sind in beiden sehr wesentlich verschieden. Solche Verschiedenheiten finden aber in dem verloschenen Zustande des Bildes, welcher vor der Restauration die Lineamente des Dantekopfes gewiss ebenso schwer erkennen liess, als noch jetzt die der übrigen Figuren, ihre genügende Erklärung.

Deutsche Dante-Gesellschaft.

Statuten.

I. Der Zweck der Dante-Gesellschaft ist die Erweiterung und Verbreitung des Verständnisses des Dichters und der Liebe zu demselben.

II. Als Mittel zur Erreichung dieses Zweckes werden zunächst ins Auge gefasst:

die Mitwirkung zur Textberichtigung und zur Erläuterung der Werke Dante's;

die Sammlung einer in Dresden aufzustellenden Bibliothek von auf Dante bezüglichen Schriften;

die Herausgabe eines "Jahrbuchs der Deutschen Dante-Gesellschaft", in welchem, sowol Aelteres als Neues, gediegene Arbeiten für engere und für weitere Kreise, auch Berichte über die neuen Erscheinungen der Dante-Literatur Aufnahme finden sollen.

III. Die Mitgliedschaft verpflichtet zur Förderung des Zweckes der Gesellschaft durch Wort, Schrift und That, je nach Beruf, Stellung und Mitteln.

Das Mitglied zahlt einen Jahresbeitrag von 3 Thalern oder einen einmaligen Beitrag von 60 Thalern.

Das Jahrbuch erhalten die Mitglieder im übrigen kostenfrei.

IV. Die Generalversammlung hat das Recht, auf Vorschlag des Vorstandes auswärtige Ehrenmitglieder zu ernennen, deren Zahl nicht zwölf übersteigen soll.

V. Mindestens alle drei Jahre, nach Ermessen des Vorstandes auch in kürzern Zwischenräumen, findet, in der Regel im September, eine Generalversammlung statt, in welcher Bericht und Rechnungsablage von Seiten des Vorstandes erfolgt, und die Wahl des Vorstandes vorgenommen wird.

VI. Der Vorstand, bestehend aus einem Präsidenten und drei andern Mitgliedern, wird von der Generalversammlung auf drei Jahre gewählt.

Der Vorstand entwirft seine Geschäftsordnung und vertheilt die Geschäfte unter seine Mitglieder, eventuell unter Zuziehung anderer geeigneter Personen.

VII. Anträge von Mitgliedern, die schriftlich dem Vorstande eingereicht sind, ist dieser verpflichtet, der Generalversammlung vorzulegen, wenn der Antragsteller in derselben nicht selbst zugegen ist.

VIII. Statutenveränderungen können nur dann beschlossen werden, wenn wenigstens ein Drittheil der Gesammtzahl der Mitglieder zugegen ist.

Dresden, 14. September 1865.

General-Uebersicht der Rechnung der Dante-Gesellschaft

seit Gründung am 14. September 1865 bis 14. September 1868.

Einnahme.

Von Seiner Majestät dem König von Sachsen				
Von Ihrer Majestät der Königin von Preussen				
Von Ihrer Majestät der Königin Witwe von Preussen				
Von Ihrer Majestät der Königin Mutter von Baiern				
Von Ihrer Königl. Hoh. der Grossherzogin von Weimar				
Von Seiner Hoheit dem Herzog von Anhalt				
	Thlr.	347.	30.	—
Von Seiner Durchlaucht dem Fürsten Thurn und Taxis		60.	—	—
Jahresbeiträge zu je 3 Thlr.		285.	—	—
Extrabeitrag eines Mitgliedes		1.	—	—
Verkauf des Jahrbuchs an Nichtmitglieder		110.	—	—
Zinsen aus der Sparkasse		6.	23.	—
Summe der Einnahme		810.	13.	—
Summe der Ausgabe		558.	10.	9.
Kassenbestand		252.	2.	3.

Ausgabe.

Druck und Einband	Thlr.	505.	1.	1.
Kosten der beiden Generalversammlungen		29.	20.	—
Postsendungen		23.	29.	8.
	Thlr.	558.	10.	9.

Boehmer.

Namenverzeichniss
der Deutschen Dante-Gesellschaft.

(Die mit einem * bezeichneten Mitglieder bilden den Vorstand.)

Seine Majestät König Johann von Sachsen,
Protector der Deutschen Dante-Gesellschaft.
Ihre Majestät Königin Augusta von Preussen.
Ihre Majestät Königin Elisabeth von Preussen.
Ihre Majestät die Königin Mutter von Baiern.
Ihre Königl. Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar.
Seine Hoheit der Herzog von Anhalt.

Ihre Durchlaucht Frau Fürstin Marie von Hatzfeldt.
Seine Durchlaucht Fürst Ludwig von Solms-Lich.
Seine Durchlaucht Fürst Maximilian von Thurn und Taxis.

Ehrenmitglieder:

Giuliani, Giambatista, Prof. in Florenz, Comthur des Mauritius- und Lazarus-Ordens.
Scolari, Cavaliere Filippo, in Venedig.
Barlow, H. C., in Newington Butts, Surrey.
Longfellow, Henry Wadsworth, in Cambridge, Massach., V. S. America.

University Library, Cambridge.
Die Königliche Hof- und Staatsbibliothek in München.

Abegg, Dr. G. F. H., Geh. Justizrath u. Prof. d. Rechte a. d. Univ. Breslau (gestorben 29. Mai 1868).
Abeken, Wirkl. Geh. Legationsrath, vortragender Rath im Ministerium des Auswärtigen in Berlin.
D'Ancona, Alessandro, Prof. a. d. Univ. Pisa.
Anschütz, Dr. A., Prof. der Rechte a. d. Univ. Halle.
Bähr, J. K., Prof. a. d. Kunstakademie in Dresden.
Barthel, G. E., Buchhändler in Halle.
Bartsch, Dr. K., Prof. a. d. Univ. Rostock.
Bindemann, Ernst, Provinzialvicar in Colberg.
Blanc, Dr. L., Prof. a. d. Univ. Halle (gestorben 18. April 1866).
Boecher, Ferd., Prof. in Boston N. S. America.
Boehmer, Dr. E., Custos der Universitätsbibliothek, Prof. der romanischen Sprachen a. d. Univ. Halle, Secretär d. Deutschen Dante-Gesellschaft.
Brockhaus, Heinrich, Buchhändler in Leipzig.
Burdach, Königl. Hofbuchhändler in Dresden.
Carriere, Dr. M., Prof. in München.
Casanova della Valle, Marchese Alfonso, in Neapel.
Cattaneo, Giammaria, Prof. der ital. Sprache u. Litteratur an der k. k. oriental. Akademie, Lector a. d. Univ. in Wien.
Cornelius, Dr., Prof. der Geschichte a. d. Univ. München.
Cornet, Enrico, in Wien.
Creizenach, Dr., in Frankfurt a. M.
Decker, Rudolph v., Königl. Geheimer Oberhofbuchdrucker in Berlin.
Delius, Dr. Nic., Prof. der neueren Sprachen a. d. Univ. Bonn.
Döllinger, von, Stiftspropst in München.

Doerr, Adolf, in Darmstadt (gestorben 27. Jan. 1867).
Ebert, Dr. Adolf, Prof. der romanischen Sprachen a. d. Univ. Leipzig.
Erdmann, Dr. Ed., Prof. der Philosophie a. d. Univ. Halle.
Fanfani, Pietro, Cavaliere, Bibliothekar der Marucelliana in Florenz.
Ferrazzi, Gius. Jac., Prof., Präsident des Athenäums zu Bassano.
Fritzsche, Th. J., Chemiker in Neu-Coschütz bei Dresden.
Gerhard, Dr. Ed., Geh. Regierungsrath, Mitglied der preuss. Akademie der Wissenschaften (gestorben 12. Mai 1867).
Giesebrecht, Dr. Ludw., Prof. emer. in Stettin.
Gravemann, Dr. Jul., Lehrer in Wengern bei Witten.
Grieben, Dr. Hermann, Redacteur der Kölnischen Zeitung.
Hilberg, Arn., Buchhändler in Wien.
Hillebrand, Dr. Karl, Prof. in Douai.
Hoffinger, Fräulein Josepha von, in Wien (gestorben 25. Sept. 1868).
Hoffinger, von, Dr. Johann, Ritter in Wien.
Holland, Dr. W. L., Prof. d. neueren Sprachen a. d. Univ. Tübingen.
Huber, Dr. V. A., Prof. (früher a. d. Univ. Berlin) in Wernigerode.
Hyber, Fräulein Wilhelmine, aus Livland in Dresden.
Jordan, Dr. M., in Leipzig.
Keller, Dr. H. A. von, Geheimerrath u. Prof. der deutschen Sprache a. d. Univ. Tübingen, Präsident des Stuttgarter Literarischen Vereines.
Kertbeny, in Brüssel.
Kodolitsch, von, Frau Ottilie in Graz.
Köhler, Dr. Reinh., grossherzogl. Bibliothekar in Weimar.
Krafft, Dr., Pastor in Regensburg.
Krigar, W., in Dresden.
Landau, Marcus, in Brody in Galizien.
Lemcke, Dr. F. W., Prof. der neueren Sprachen a. d. Univ. Marburg.
Löher, von, Reichs-Archivdirector in München.
Lubin, Dr. Antonio, Prof. der ital. Sprache u. Literatur a. d. Univ. Graz.
Mahn, Dr. K. A. F., Prof. in Berlin.
Manitius, Dr. H. A., in Dresden.
Marshall, Geheimerrath in Weimar.
Méliot, fils, in Dieppe.
Meusching, Dr., Medicinalrath in Hannover.
*Mussafia, Dr. A., Bibliothekar an der K. K. Hofbibliothek, Prof. der romanischen Sprachen a. d. Univ. Wien.
Nasemann, Dr. O., Director des Stadtgymnas. in Halle a. S.
Neumann, Dr. Leop., Regierungsrath und Prof. des öffentl. Rechts, Mitglied des Herrenhauses in Wien.
Neubig, Dr. Karl, zweiter evang. Pfarrer in Würzburg.
Notter, Dr. F., in Stuttgart.
Oechelhäuser, W., Director der Continentalgasanstalt in Dessau.
Pabst, Dr. Jul., Hofrath in Dresden.
Paur, Dr. Theodor, Mitglied des preussischen Hauses der Abgeordneten in Görlitz.
*Petzholdt, Dr. Jul., Hofrath, Bibliothekar Sr. Majestät des Königs von Sachsen, zu Dresden.
Piper, Dr. Ferd., Prof. der Theologie a. d. Univ. Berlin.
Preller, Dr. jur., in Hamburg.
Reichard, Gottfried, in Döhlen bei Dresden.
Remekhatzy, Baronin Josefina, in Wien.
R., Fräulein H. v., in Wiesbaden.
Reumont, A. v., Kammerherr u. Geh. Legationsrath in Bonn.
Rieger, M., in Darmstadt.
Rismondo, Frau Marie, in Görz.

Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft. Erster Band. Mit einer lithograph. Tafel. Leipzig 1867. 26 Bogen. 8.

Inhalt. Witte: Rede zur Eröffnung der Dante-Gesellschaft. Giuliani: Rede zum Schluss der Feier. Wegele: Die Beziehungen der Wettiner zu den Ghibellinen Italiens in der Zeit Dante's. H. Welcker: Der Schädel Dante's. Witte: Die Todtenmaske, das Florentiner Frescobild und die Kiste des Frate Santi. Witte: Dante's Weltgebäude. L. Blanc: Die Entstehung der menschlichen Seele und deren Schatten. C. T. Göschel: Wer that aus Furcht den grossen Rücktritt? Ludwig Uhland: Lancelot vom See. Kertbeny: Dante in der ungarischen Literatur. Witte: Dante's Geburtstag. Witte und mehrere Freunde:

Dante's Familienname. Mahn: Einige von Dante erwähnte provenzalische Dichter. Abegg: Die Idee der Gerechtigkeit und die strafrechtlichen Grundsätze in der Göttl. Komödie. Witte: Malachoth. Witte: Die neueren Arbeiten zur Kritik des Textes der Div. Comm. Paur: Die von Selmi herausg. Chiose anonime zum Inferno. Der dritte Gesang der Hölle, Altcatalanisch. Francesca von Rimini, Neugriechisch und Ungarisch. v. Reumont: Dante's Verbannungsurtheil, mit Facsimile. Boehmer: Emendationen zu Dante's Schriften. Witte: Probe einer neuen Ausgabe der Opere minori di Dante. Statuten. Mitgliederliste.

Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft. Zweiter Band. Mit einem Kupferstich: Dante's Bildniss nach einer Masaccio zugeschriebenen Handzeichnung.

Inhalt. Giuliani: Dante spiegato con Dante. Huber: Dante, ein Schattenriss. Scartazzini: Dante's Vision im irdischen Paradiese und die biblische Apocalyptik. L. Witte: Die Schlussvision des Purgatorium. C. F. Göschel: Der siebente Gesang des Paradieses. K. Witte: Die Thierwelt in Dante's Göttlicher Komödie. Carriere: Michel Angelo und Dante. Wolff: Cato der Jüngere bei Dante. Busson: Benutzung der Istorie Fiorentine des Ricordano und Giacotto Malespini in Dante's Commedia. Köhler: OMO im Menschenangesicht. Grieben: Ein Dante-Codex in der Capstadt. K. Witte: Handschriften der Divina Commedia in Constantinopel und Cagliari. Barlow: The Matilda of Dante. Paur: Dante's Porträt. v. Reumont: Dante's Familie. A. J. A.: Zur Dante-Literatur. Boehmer: Il veltro. Derselbe: Dante's Terzine. Derselbe: Dino Compagni. Bartsch: Die von Dante benutzten provenzalischen Quellen. Huber Nekrolog: Josefa von Hoffinger. K. Witte Nekrologe: Ludwig Gottfried Blanc. Eduard Gerhard. Giovanni Tamburini. Adolf Doerr. Karl Christian Vogel von Vogelstein. Julius Friedrich Heinrich Abegg. Petzholdt: Bericht über die Dantebibliothek. Witte: Nachträgliches zum ersten und zweiten Bande dieses Jahrbuches. Statuten. General-Uebersicht der Rechnung. Namenverzeichniss.

Die geehrten Mitglieder werden ersucht, Ihren Beitrag entweder für Rechnung von F. A. Brockhaus in Leipzig an Ihren Buchhändler zu zahlen, oder an unseren Secretär, Professor Boehmer in Halle einzusenden. Von Denjenigen, die bis zur Ostermesse jedes Jahres keines von beiden gethan, würden wir annehmen, dass Sie Einziehung durch Postvorschuss wünschten.

Anzeige.

Von dem dem Titel vorangehenden Bildniss Dante's sind Exemplare auf chinesischem Papier mit breitem Rande zum Preise von $^3/_4$ Thlr. von F. A. Brockhaus in Leipzig zu beziehen.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Arundel Hunt, p 305n